МЕМУАРЫ
ACADEMIA

Рихард Вагнер

Моя жизнь

Том I

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

«Моя жизнь» Рихарда Вагнера является и ценным документом эпохи, и свидетельством очевидца. Внимание к мелким деталям, описание бытовых подробностей, характеристики многочисленных современников, от соседа-кузнеца или пекаря с параллельной улицы до королевских особ и величайших деятелей искусств своего времени, – это дает возможность увидеть жизнь Европы XIX века во всем ее многообразии. Но, конечно же, на передний план выступает сама фигура гениального композитора, творчество которого поистине раскололо мир надвое: на безоговорочных сторонников Вагнера и столь же безоговорочных его противников. Личность подобного гигантского масштаба неизбежно должна вызывать и у современников, и у потомков самый жгучий интерес.

Новое издание мемуаров Вагнера – настоящее событие в культурной жизни России. Перевод 1911–1912 годов подвергнут новой редактуре и сверен с немецким оригиналом с максимальным исправлением всех недочетов и ошибок, а также снабжен подробным справочным аппаратом. Все это делает настоящий двухтомник интересным не только для любителей музыки, но даже для историков.

- Рихард Вагнер
  -
  - «Моя жизнь» Р. Вагнера и значение мемуаров немецкого гения для русской культуры
  - Часть первая. 1813–1842
  - Часть вторая (начало). 1842–1846
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13

- ○ 14
- ○ 15
- ○ 16
- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57

- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101

- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130
- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135
- ○ 136
- ○ 137
- ○ 138
- ○ 139
- ○ 140
- ○ 141
- ○ 142
- ○ 143
- ○ 144
- ○ 145

- ○ 146
- ○ 147
- ○ 148
- ○ 149
- ○ 150
- ○ 151
- ○ 152
- ○ 153
- ○ 154
- ○ 155
- ○ 156
- ○ 157
- ○ 158
- ○ 159
- ○ 160
- ○ 161
- ○ 162
- ○ 163
- ○ 164
- ○ 165
- ○ 166
- ○ 167
- ○ 168
- ○ 169
- ○ 170
- ○ 171
- ○ 172
- ○ 173
- ○ 174
- ○ 175
- ○ 176
- ○ 177
- ○ 178
- ○ 179
- ○ 180
- ○ 181
- ○ 182
- ○ 183
- ○ 184
- ○ 185
- ○ 186
- ○ 187
- ○ 188
- ○ 189

- ○ 190
- ○ 191
- ○ 192
- ○ 193
- ○ 194
- ○ 195
- ○ 196
- ○ 197
- ○ 198
- ○ 199
- ○ 200
- ○ 201
- ○ 202
- ○ 203
- ○ 204
- ○ 205
- ○ 206
- ○ 207
- ○ 208
- ○ 209
- ○ 210
- ○ 211
- ○ 212
- ○ 213
- ○ 214
- ○ 215
- ○ 216
- ○ 217
- ○ 218
- ○ 219
- ○ 220
- ○ 221
- ○ 222
- ○ 223
- ○ 224
- ○ 225
- ○ 226
- ○ 227
- ○ 228
- ○ 229
- ○ 230
- ○ 231
- ○ 232
- ○ 233

- ○ 234
- ○ 235
- ○ 236
- ○ 237
- ○ 238
- ○ 239
- ○ 240
- ○ 241
- ○ 242
- ○ 243
- ○ 244
- ○ 245
- ○ 246
- ○ 247
- ○ 248
- ○ 249
- ○ 250
- ○ 251
- ○ 252
- ○ 253
- ○ 254
- ○ 255
- ○ 256
- ○ 257
- ○ 258
- ○ 259
- ○ 260
- ○ 261
- ○ 262
- ○ 263
- ○ 264
- ○ 265
- ○ 266
- ○ 267
- ○ 268
- ○ 269
- ○ 270
- ○ 271
- ○ 272
- ○ 273
- ○ 274
- ○ 275
- ○ 276
- ○ 277

- ○ 278
- ○ 279
- ○ 280
- ○ 281
- ○ 282
- ○ 283
- ○ 284
- ○ 285
- ○ 286
- ○ 287
- ○ 288
- ○ 289
- ○ 290
- ○ 291
- ○ 292
- ○ 293
- ○ 294
- ○ 295
- ○ 296
- ○ 297
- ○ 298
- ○ 299
- ○ 300
- ○ 301
- ○ 302
- ○ 303
- ○ 304
- ○ 305
- ○ 306
- ○ 307
- ○ 308
- ○ 309
- ○ 310
- ○ 311
- ○ 312
- ○ 313
- ○ 314
- ○ 315
- ○ 316
- ○ 317
- ○ 318
- ○ 319
- ○ 320
- ○ 321

- ○ 322
- ○ 323
- ○ 324
- ○ 325
- ○ 326
- ○ 327
- ○ 328
- ○ 329
- ○ 330
- ○ 331
- ○ 332
- ○ 333
- ○ 334
- ○ 335
- ○ 336
- ○ 337
- ○ 338
- ○ 339
- ○ 340
- ○ 341
- ○ 342
- ○ 343
- ○ 344
- ○ 345
- ○ 346
- ○ 347
- ○ 348
- ○ 349
- ○ 350
- ○ 351
- ○ 352
- ○ 353
- ○ 354
- ○ 355
- ○ 356
- ○ 357
- ○ 358
- ○ 359
- ○ 360
- ○ 361
- ○ 362
- ○ 363
- ○ 364
- ○ 365

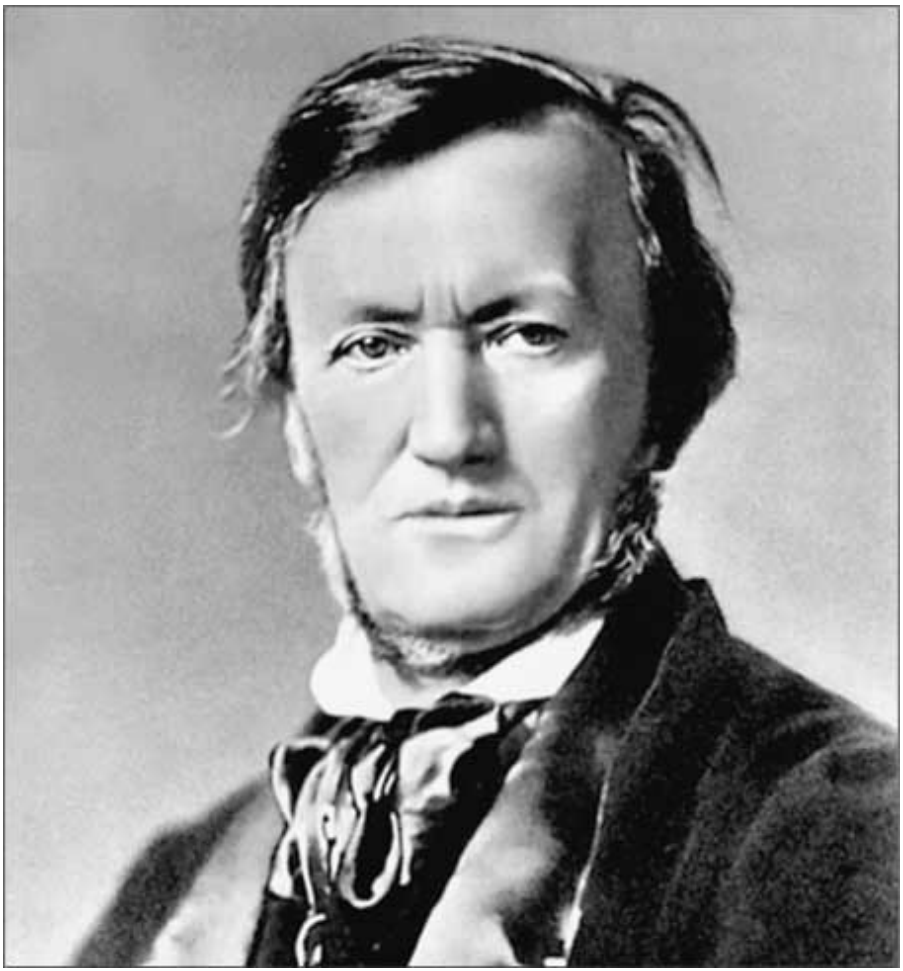
- ○ 366
- ○ 367
- ○ 368
- ○ 369
- ○ 370
- ○ 371
- ○ 372
- ○ 373
- ○ 374
- ○ 375
- ○ 376
- ○ 377
- ○ 378
- ○ 379
- ○ 380
- ○ 381
- ○ 382
- ○ 383
- ○ 384
- ○ 385
- ○ 386
- ○ 387
- ○ 388
- ○ 389
- ○ 390
- ○ 391
- ○ 392
- ○ 393
- ○ 394
- ○ 395
- ○ 396
- ○ 397
- ○ 398
- ○ 399
- ○ 400
- ○ 401
- ○ 402
- ○ 403
- ○ 404
- ○ 405
- ○ 406
- ○ 407
- ○ 408
- ○ 409

- ○ 410
- ○ 411
- ○ 412
- ○ 413
- ○ 414
- ○ 415
- ○ 416
- ○ 417
- ○ 418
- ○ 419
- ○ 420
- ○ 421
- ○ 422
- ○ 423
- ○ 424
- ○ 425
- ○ 426
- ○ 427
- ○ 428
- ○ 429
- ○ 430
- ○ 431
- ○ 432
- ○ 433
- ○ 434
- ○ 435
- ○ 436
- ○ 437
- ○ 438
- ○ 439
- ○ 440
- ○ 441
- ○ 442
- ○ 443
- ○ 444
- ○ 445
- ○ 446
- ○ 447
- ○ 448
- ○ 449
- ○ 450
- ○ 451
- ○ 452
- ○ 453

- ○ 454
- ○ 455
- ○ 456
- ○ 457
- ○ 458
- ○ 459
- ○ 460
- ○ 461
- ○ 462
- ○ 463
- ○ 464
- ○ 465
- ○ 466
- ○ 467
- ○ 468
- ○ 469
- ○ 470
- ○ 471
- ○ 472
- ○ 473
- ○ 474
- ○ 475
- ○ 476
- ○ 477
- ○ 478
- ○ 479
- ○ 480
- ○ 481
- ○ 482
- ○ 483
- ○ 484
- ○ 485
- ○ 486
- ○ 487
- ○ 488
- ○ 489
- ○ 490
- ○ 491
- ○ 492
- ○ 493
- ○ 494
- ○ 495
- ○ 496
- ○ 497

- ○ 498
- ○ 499
- ○ 500
- ○ 501
- ○ 502
- ○ 503
- ○ 504
- ○ 505
- ○ 506
- ○ 507
- ○ 508
- ○ 509
- ○ 510
- ○ 511
- ○ 512
- ○ 513
- ○ 514
- ○ 515
- ○ 516
- ○ 517
- ○ 518
- ○ 519
- ○ 520
- ○ 521
- ○ 522
- ○ 523
- ○ 524
- ○ 525
- ○ 526
- ○ 527
- ○ 528
- ○ 529
- ○ 530
- ○ 531
- ○ 532
- ○ 533
- ○ 534
- ○ 535
- ○ 536
- ○ 537
- ○ 538
- ○ 539
- ○ 540
- ○ 541

- ○ 542
- ○ 543
- ○ 544
- ○ 545
- ○ 546



Рихард Вагнер
Моя жизнь
Том 1

Richard Wagner
Mein Leben

© Залесская М. К., предисловие, послесловие, комментарии, 2014
© ООО «Издательство «Вече», 2014

* * *

«Моя жизнь» Р. Вагнера и значение мемуаров немецкого гения для русской культуры

Мемуары – совершенно особый литературный жанр. Если произведение художественной литературы заставляет нас переживать за героя, вымышленного талантом писателя, то страницы мемуаров вызывают в нас сочувствие (или негодование – это уж смотря по содержанию) герою *реальному*, его *реальным* страданиям, его *реальным* радостям и победам.

Можно сказать, что мемуары поистине сродни машине времени! Ничто так не погружает нас в события «давно минувших дней», как рассказ человека, лично эти события пережившего. И совершенно не важно, был ли этот человек всесильным государственным деятелем, гением искусства или, например, простым солдатом, прошедшим ужасы войны. Ценность мемуаров в том, что они *оживляют историю*, показывая ее не отстраненным «пыльным собранием скучных документов», а делая интересней любого романа. Тем более это касается гения, воспоминания которого неопровержимо доказывают, что и он не был «небожителем с заоблачных высот», а являлся *живым* человеком со всеми своими слабостями и недостатками. Только степень дарованного ему таланта возносит его на высоту, недосягаемую для простых смертных.

Но кроме «путешествия во времени», мемуары – это вместе с тем и важнейший исторический источник, так сказать, свидетельство очевидца. Конечно, чаще всего это свидетельство оказывается несколько пристрастным и далеко не всегда объективным. Автор мемуаров, конечно же, во всем старается оправдать себя перед потомками: ведь мемуары, в отличие от дневников, всегда пишут для того, чтобы их читали посторонние. Но такая «односторонность» не мешает отделять зерна от плевел. Ведь даже любая экскурсия несет на себе отпечаток личности гида, ее проводящего. Что же говорить о «путешествии во времени», в котором гид-мемуарист позволяет взглянуть на его мир его глазами.

«Моя жизнь» Рихарда Вагнера не является чем-то исключительным в ряду других мемуаров великих людей. Воспоминания композитора отвечают всем вышеуказанным признакам, являясь и ценным документом эпохи, и свидетельством очевидца; не свободны они и от субъективизма в

оценках событий и людей. При этом книга написана хорошим литературным слогом (к сожалению, качество перевода не всегда способно передать живой язык оригинала). Внимание к мелким деталям, описание бытовых подробностей, не только упоминания, но и характеристики многочисленных современников, с которыми Вагнеру приходилось иметь дело, от соседа-кузнеца или пекаря с параллельной улицы до королевских особ и величайших деятелей искусств своего времени – все это дает возможность увидеть жизнь Европы XIX века во всем ее многообразии.

Но, конечно же, в данном случае на передний план выступает сама фигура гениального композитора, творчество которого поистине раскололо мир надвое: на безоговорочных сторонников Вагнера и столь же безоговорочных его противников. Мы не будем здесь касаться причин этого раскола. Отметим лишь, что личность подобного гигантского масштаба неизбежно должна была вызывать и у современников, и у потомков самый жгучий интерес.

«Путь, на который судьба призывала меня для высших целей, был полон опасностей, никогда не был свободен от забот и затруднений совершенно неизвестного мне до сих пор характера. Но под защитой высокого друга бремя пошлых жизненных невзгод никогда больше не касалось меня».

Это последние строки вагнеровских воспоминаний. В том, что Вагнер завершил их именно так, возможно, кроется глубокий символический смысл. Он начал работать над мемуарами в самый «пик» отношений с баварским королем Людвигом II, своим царственным покровителем и другом, а закончил, когда достиг предела своих мечтаний и был занят созданием своей «лебединой песни» – «Парсифаля». Встреча с королем действительно воспринималась композитором как освобождение от прошлой жизни и начало жизни совершенно новой. Во многом эти ожидания оказались оправданными, хотя «бремя пошлых жизненных невзгод» так до конца и не отпускало Вагнера никогда.

Короткие автобиографии для различных газет и журналов Вагнеру уже давно и неоднократно приходилось писать. В частности, об этом упоминается в его переписке с Ф. Листом: «Ты хочешь иметь мою автобиографию для статьи обо мне. Что могу я сказать по этому поводу? Ничего! Скажу лишь одно, что мое тщеславие не настолько велико, чтобы держать постоянно наготове свою биографию… Но если она тебе действительно нужна, ты мог бы получить ее скорее всего в Веймаре, особенно если я точно укажу тебе, где именно она помещена: ты найдешь ее в Zeitung für die elegante Welt 1843, Erstes Vierteljahr (“Газета

элегантного мира” 1843, первый квартал года. – *М. З.*), если не ошибаюсь, в февральских номерах»[1].

Но это были лишь короткие, энциклопедического плана зарисовки, никак не отражающие внутренний мир композитора. *Настоящую биографию* Вагнер начал писать, вернее диктовать своей возлюбленной Козиме фон Бюлов, дочери Ф. Листа и тогда еще жене своего друга Ганса фон Бюлова (женой самого Вагнера Козима станет лишь в 1870 году), 17 июля 1865 года по настоятельной просьбе Людвига II. С тех пор работа над вагнеровскими мемуарами находилась под пристальным вниманием коронованного покровителя. Козима регулярно высылала королю отчеты о том, как продвигается дело.

Так 18 мая 1866 года она писала Людвигу II из Трибшена: «Вчера мы снова взялись за “Биографию”. По утрам я обрабатываю то, что с вечера надиктовал мне Друг»[2].

В октябре 1866 года было отправлено следующее сообщение: «Вечера-ми во время чаепития Друг диктует мне “Биографию”. Сейчас мы уже находимся в Париже, в то время, когда была написана Фауст-увертюра (1839/40). Я не могу передать Вам, как меня потрясло точное знание всех событий этого жестокого времени и как трогает меня кротость, с которой Друг принимал отвратительные выходки, направленные против него»[3].

Февраль 1867 года: «Над “Биографией” мы сейчас работаем так старательно, словно муравьи»[4].

21 июня 1868 года в Мюнхенском придворном театре с заслуженным триумфом прошла премьера «Нюрнбергских мейстерзингеров». Вернувшись в Трибшен сразу же после премьеры, Вагнер хотел только одного: тихой семейной идиллии. Козима не заставила себя долго ждать, приехала в Трибшен, откуда тут же написала Людвигу II о состоянии здоровья «любимого Рихарда»: «Он хорошо себя чувствует в Трибшене и вносит правку в “Биографию”»[5].

Наконец, первая часть вагнеровских мемуаров, получивших название «Моя жизнь» (Mein Leben), была завершена рассказом об отъезде Вагнера весной 1842 года из Парижа, города, где ему пришлось пережить самые жестокие разочарования и унижения. Рукопись была отдана в издательство Бофантини (Bofantini) в Базеле; по просьбе Вагнера корректуру вычитывал Ф. Ницше. В ноябре 1870 года книга вышла в свет. В качестве рождественского подарка первые экземпляры были отправлены Людвигу II и Листу, двум истинным ангелам-хранителям Вагнера.

Далее работа пошла быстрее. В августе 1872 года Вагнер закончил вторую часть своей автобиографии и направил ее в издательство Бофантини. Мы уже говорили о том, что он начал

писать воспоминания по просьбе Людвига II, встреча с которым явилась водоразделом между мучительными сомнениями, неустроенностью, разочарованиями и твердой уверенностью в правильности избранного пути. Вторая часть заканчивалась на событиях, связанных с отношениями с Джесси Лоссо, – странным кратковременным романом композитора, пожалуй, самым пиком «сомнений, неустроенности и разочарований». Книга вышла в свет в декабре 1872 года.

Два года потребовалось на подготовку третьей части. 29 июня 1874 года Вагнер просмотрел последнюю корректуру книги, которая вышла в Базеле в начале 1875 года. Рассказ о жизненных перипетиях композитора прервался на очередном отъезде летом 1861 года из рокового для Вагнера Парижа, где ему на этот раз пришлось тяжело переживать скандальный провал «Тангейзера».

Работа над четвертой частью задокументирована абсолютно точно: она была начата 10 января 1876 года и закончена 23 апреля 1880 года на вилле Ангри под Неаполем. Людвиг II получил последнюю часть автобиографии Вагнера в качестве подарка на свой день рождения 25 августа 1880 года. Как мы уже отмечали, она заканчивается на событиях, непосредственно предшествующих личной встрече композитора и короля.

Несмотря на более чем четырехлетнюю работу, последняя часть вагнеровских мемуаров представляет собой совсем небольшую брошюру по сравнению с тремя предыдущими полноценными томами. Думал ли Вагнер продолжать работу над воспоминаниями? В пользу этого предположения говорит тот факт, что рукопись четвертой части он снабдил пометкой Vorläufig[6]. Но с другой стороны, Вагнер вполне мог считать, что его обязательства перед Людвигом II выполнены. Описывать же дальнейшие события, связанные уже со взаимоотношениями с самим королем, было бы довольно затруднительно; композитор попадал бы в очень щекотливое положение, которого он благоразумно решил избежать. Кроме того, после того как вагнеровский театр в Байройте и связанные с ним фестивали стали не мечтой, а реальностью, композитору было уже просто неинтересно даже мысленно возвращаться в прошлое. Отныне он жил только будущим. Можно сказать, что «последним томом» вагнеровской автобиографии стал байройтский Фестшпильхаус!

Такова хронология написания литературного труда, потребовавшего от композитора в общей сложности целых 15 лет. Теперь обратимся к его истории непосредственно в России.

Впервые на русском языке «Моя жизнь» Р. Вагнера вышла в свет лишь в 1911–1912 годах в санкт-петербургском издательстве «Грядущий день». Перевод с немецкого осуществлялся

Г. А. Ефроном (начало первой части и вторая часть), В. М. Невежиной (середина первой части), А. Я. Острогорской (заключение первой части, а также третья и четвертая части). Общую редакцию осуществлял А. Л. Волынский. Мемуары Вагнера составили первые три тома четырехтомника, в последний том которого вошли избранные письма и отрывки из дневников (переводы А. Л. Волынского и Е. М. Браудо), а также «Обращение к моим друзьям» (Eine Mitteilung an meine Freunde; перевод М. Ф. Славинской).

Мы сказали, что с мемуарами Вагнера русский читатель познакомился *лишь* в 1911–1912 годах. Однако время их появления в России далеко не случайно.

Конечно, знакомство русской интеллигенции с Вагнером начиналось гораздо раньше, с середины 1850-х годов, благодаря просветительской деятельности композитора и музыкально-общественного деятеля А. Н. Серова.

Но ни тогда, ни после первого и единственного приезда Вагнера в Санкт-Петербург и Москву в 1863 году Россия была еще не готова безоговорочно принять новую музыкальную эстетику. Более того, в процессе борьбы за развитие национальной музыки любые зарубежные образцы русскими композиторами априори отвергались. Отсюда – резкая, подчас непримиримая и несправедливая критика искусства Вагнера, начавшаяся практически сразу после отъезда немецкого гения.

Почти три десятилетия потребовалось на то, чтобы русская интеллигенция «переварила» Вагнера, чтобы его творчество и идеи не только прижились на русской почве, но и принесли именно здесь наиболее пышные плоды. Вагнер в России – это «… прежде всего возвращение к Серебряному веку, к русскому символизму, перенасыщенному музыкой, текстами и идеями Вагнера. К тому легендарному умопомрачению, когда русская художественная элита бредила вагнеровскими лейтмотивами и перебрасывалась фразами из либретто “Кольца”. А Александр Блок, сразу и полностью покоренный Вагнером и считавшийся экспертом по “Кольцу”, в своей “Валькирии” (“На мотив из Вагнера”) создал поэтический конспект первого акта оперы и рисовал Прекрасную Даму спящей на вершине скалы в кольце пламени – как спит погруженная в волшебный сон Брюнгильда в финале вагнеровской оперы. Для Блока Вагнер начался с Валькирии, а музыка – с Вагнера»[7].

Русский «Серебряный век Вагнера» датируется с середины 1890-х гг. и длится вплоть до начала Первой мировой войны. Только теперь творческие принципы «байройтского мастера» были приняты – и приняты безоговорочно! С конца 1890-х гг. в

России шли все (!) оперы Вагнера (кроме ранних «Фей» и «Запрета любви»). Стало быть, «полноценное знакомство» с его творчеством для всех слоев русского общества наконец-то состоялось.

Тогда общий интерес к Вагнеру наблюдался в среде музыкантов и театралов, литераторов и философов, художников и антрепренеров, словно наглядно иллюстрируя вагнеровскую идею синтеза искусств. Как точно отмечает музыковед и переводчик Э. В. Махрова: «Трудно себе представить просвещенного человека тех лет, который бы не знал творчество Вагнера и не дискутировал о нем в светских беседах. Русское искусство так называемого “серебряного века” немыслимо без Вагнера, без влияния его идей, без его пафоса служению искусству будущего и будущему человечества. Как ни парадоксально и даже кощунственно это прозвучит, но самобытность русского “серебряного века” буквально вырастает из эстетической почвы, подготовленной немецким художником Рихардом Вагнером. Мы хорошо видим своеобразие таких русских мастеров, как А. Скрябин и поздний Н. Римский-Корсаков, Вяч. Иванов и А. Блок, А. Белый и В. Брюсов, Н. Рерих и А. Бенуа и многих-многих других, но уже давно разучились видеть корни их искусства. Мы перестали отдавать себе отчет в том, сколь многим наше отечественное искусство начала века обязано Вагнеру»[8].

Возникает вопрос: почему именно на русской почве наблюдался такой «вагнеровский бум»? Ответ на него в первую очередь кроется в особенностях русского национального самосознания. В противовес революционной патетике Блока богослов, поэт и литературовед С. Н. Дурылин, проникший гораздо глубже в суть вагнеровских идей, в своей работе «Вагнер и Россия. О Вагнере и будущих путях искусства» (1913) отмечал: «…русский народ-мифомыслитель доныне не встретился с русским художником-мифомыслителем»[9]. Но именно таким художником, которого так жаждала русская душа, и является Вагнер!

***Он** был признан предтечей, пророком «новой религии». Истинного же мессию должна была породить Россия*.

Идеалы Вагнера – это мифотворческое универсальное общенациональное произведение искусства, воспевающее Любовь и Духовного Человека. Ни один художник до Вагнера не раскрывал эти понятия с такой убедительной силой и ясностью.

Невозможно не заметить явное сходство идей немецкого мастера и русских символистов. Вагнер – это прямой путь к «всеискусству» В. И. Иванова и мистериальной эстетике А. Н. Скрябина.

Дурылин отмечал, что «русское искусство бессознательно жаждет той правды возрожденного мифа, правды искусства символического, мифотворческого и религиозного одновременно, – в котором весь подлинный Вагнер»[10]. Философ, богослов и поэт В. С. Соловьев настаивал на свободном синтезе искусства и религии, совпадающих в своих конечных целях. И в этом тоже – «подлинный Вагнер»!

Принять «подлинного Вагнера» и пойти еще дальше – вот задача русского Серебряного века. Вагнеровская концепция музыкальной драмы стала рассматриваться в России как отправная точка для создания универсальной мистерии, призванной объединить все человечество.

Скрябин – русский идейный мессия «вагнеровской религии» – действительно расширил границы наднационального синтетического искусства до вселенских теургических масштабов. Задумав свое главное сочинение, носящее название «Мистерия» и аккумулирующее в себе все основные стержни новой музыкальной эстетики с «врастанием» в нее «симфонии» света, ароматов, прикосновений и т. д., он стремился посредством высшей музыки соединить Материю с Мировой Душой, тем самым повторив акт Божественного творения. И тогда наступит новая эра преображенного освобожденного человечества, по сути своей равного божеству.

Вот в такой-то атмосфере закономерно и появился столь долго ожидаемый русский перевод «Моей жизни» Вагнера, удовлетворяющий жгучий интерес к живой личности *Великого Мессии*. Не раньше и не позже! В самый расцвет «русского вагнерианства». Вслед за этим первым изданием должны были последовать многие другие переводы, исследования, монографии…

Но столь масштабному развитию, трансформации и интеграции вагнеровских идей в русскую культуру помешали политические потрясения. Сна-чала Первая мировая война стала причиной полного неприятия в России всего немецкого. В том числе имя Вагнера фактически оказалось под негласным запретом.

Затем октябрьский переворот 1917 г., перечеркнув культурные достижения предыдущих поколений, самым парадоксальным образом вновь «вывел Вагнера на сцену». Вот только если Серебряный век занимался осмыслением и углублением вагнеровской философии, то революции никакая глубина была не нужна, более того – противопоказана. «Пролетарскому искусству» достаточно было объявить Вагнера «пламенным революционером» и «борцом с империализмом». Еще

один парадокс: Вагнер действительно является «борцом с империализмом», только далеко не в том смысле, какой в это понятие вкладывали «пролеткультовцы».

Интересно отметить, что Вагнер не был вычеркнут из «массового сознания» советской России, как многие другие деятели искусства, которых не удалось «причесать» под нужды рабочего класса. Просто на долгие годы он оказался втиснут в «прокрустово ложе» революционной идеологии. Но вплоть до Второй мировой войны пусть и в искаженном виде, далеком от того «подлинного Вагнера», о котором писал Дурылин, но музыкальные драмы «байройтского мастера» (в первую очередь «народные» «Нюрнбергские мейстерзингеры») все-таки видели свет русской, вернее, теперь уже советской рампы.

Гораздо опаснее для вагнеровского наследия не только в России, но и в мире в целом оказалось не «революционное низведение до уровня примитива», а роковое «возвеличивание» в качестве символа Третьего рейха, взятое за основу нацистской пропагандой. Впоследствии результатом этой пропаганды стало то, что Вагнер действительно стал восприниматься в качестве носителя античеловеческой ксенофобской идеологии. Титан добра был в одночасье превращен в злобного карлика – олицетворение зла. Как же могла произойти подобная метаморфоза?

Нацисты окрестили Вагнера самым немецким композитором. Им было удобно взять его имя на знамя. Лидеров Третьего рейха привлекли чисто внешние поверхностные атрибуты: обращение к германскому эпосу, возрождение германского духа под гимнический «полет валькирий», Зигфрид как олицетворение «истинного арийца» и т. п. Но ведь глубинная наднациональная основа вагнеровского искусства отнюдь не в этом!

Вагнер-художник глубоко чужд человеконенавистническому режиму Гитлера, а его идеи жертвенной искупающей Любви вообще не могли найти себе понимание в среде нацистов. Само влияние Вагнера на Гитлера недопустимо преувеличено. Гитлер никогда не называл его творчество источником собственного антисемитизма. Более того, нет никаких доказательств того, что он вообще читал литературные произведения Вагнера и говорил, что принял его идеи. Да иначе и быть не могло. Если отбросить стереотипы и глубоко вникнуть в суть, то *искусство Вагнера смело может быть противопоставлено идеологии нацизма.*

Однако до сих пор с имени Вагнера не смыта печать клеветы. В его адрес продолжают звучать абсолютно нелепые обвинения. Причем фанатичное неприятие Вагнера чаще всего обусловливается далеко не разногласиями в принципиальных

подходах к искусству, а теми антиисторическими ярлыками, которые навешиваются легко и быстро, но от которых так сложно бывает освободиться. Иногда практически невозможно…

Может быть, все-таки дело не в личности композитора и не в его музыке, а в том, как ее позиционируют «круги сильных мира сего»? Неужели в длинный список нацистских преступлений придется занести еще одно – лишение многомиллионной аудитории меломанов по всему миру (и в Израиле в том числе) счастья наслаждаться великим наследием немецкого гения без каких-либо предрассудков по отношению к этому наследию?!

Тем не менее и в России в послевоенные десятилетия имя Вагнера тоже стало восприниматься довольно болезненно. Нет, никаких официальных запретов не было, но интерес к Вагнеру, мягко говоря, не поощрялся. Единичные вагнеровские произведения хоть и ставились в различных театрах, но настолько редко, что являлись скорее исключением, подтверждающим общее правило. После «всепроникновения и царствования» в русской культуре на рубеже XIX–XX веков Вагнер практически исчезает из поля зрения творческой интеллигенции более чем на 50 лет, прошедших с момента окончания Второй мировой войны.

И лишь с началом 2000-х годов Вагнер вновь возвращается в Россию. Это возвращение было ознаменовано не только театральными премьерами, связанными в первую очередь с именем В. А. Гергиева, впервые после много-летнего перерыва совершившего поистине подвиг – постановку тетралогии «Кольцо нибелунга»[11] на сцене Мариинского театра в 2003 году.

В этом же году сразу два крупнейших московских издательства, АСТ (Астрель) и Эксмо, практически одновременно опубликовали «Мою жизнь» Р. Вагнера – впервые после 98 лет, прошедших с момента выхода предыдущего издания. В основе обеих публикаций лежал все тот же четырехтомник 1911–1912 годов; перевод был взят без малейших изменений и комментариев и поэтому не может считаться новым словом в «российской вагнериане».

Ведь при всех несомненных достоинствах старого перевода, он, к сожалению, имеет и ряд недостатков. В нем встречаются неточности, а иногда и прямые ошибки. Кроме того, определенные жизненные реалии, знакомые и понятные современникам, сегодняшнему читателю совершенно ни о чем не говорят. Многие географические объекты со времен Вагнера изменили названия, многие участники событий тех далеких дней уже забыты.

При подготовке настоящего издания «Моей жизни» Рихарда Вагнера, предпринятого под эгидой празднования 200-летия со

дня рождения композитора, мы постарались учесть все вышеизложенные проблемы.

Перевод 1911–1912 годов был подвергнут новой редактуре и сверен с немецким оригиналом с максимальным исправлением всех недочетов и ошибок.

Издание снабжено подробным справочным аппаратом. В первую очередь это касается биографических данных упоминаемых в тексте людей. Обращаем внимание на то, что если речь идет о деятелях искусства, то названия созданных ими произведений даются на языке оригинала; переводом на русский язык снабжены названия только тех произведений, которые были так или иначе известны в России. Объем представленных сведений в целом не зависит от степени известности той или иной персоны. Более того, о малоизвестных личностях мы постарались найти максимальное количество информации, чтобы «воскресить» их имена из забвения. Лишь для фигур мирового масштаба ранга Моцарта, Бетховена или Гёте мы позволили себе не давать биографические справки. Если же, с другой стороны, о человеке вообще не удалось найти никаких сведений (в ряде случаев удавалось восстановить только даты жизни), то в основном тексте рядом с его фамилией в квадратных скобках дается ее оригинальное написание. Связано это с тем, что в русском языке до сих пор окончательно не установилась четкая традиция перевода немецких имен собственных.

Это потребовало с особой тщательностью подойти и к переводам географических названий. В отличие от прочно узаконенных в русском языке «неправильных» немецких транскрипций названий таких городов, как, напри-мер, Веймар (Weimar) или Лейпциг (Leipzig), по всем правилам немецкого языка четко произносящихся как «Ваймар» и «Ляйпцих», русский перевод многих других объектов по-прежнему «гуляет». Поэтому ко всей «географии» в скобках также прилагается аналог на языке оригинала во избежание любых недоразумений. Особенно это касается названий улиц, чтобы любой заинтересованный читатель, оказавшись в описываемом Вагнером месте, без труда смог отыскать «вагнеровский адрес».

Кроме того, краткими пояснительными статьями снабжены определенные исторические события, чтобы читателю сразу становилось понятно, о чем идет речь.

Дополнительных объяснений потребовали также описания некоторых традиций, распространенных в обществе во времена Вагнера, а ныне если и не забытых в Германии, то совершенно неизвестных русскоязычному читателю.

Это же касается и некоторых бытовых деталей, не вполне

понятных нашим современникам, но характерных для Европы XIX века и, естественно, никак у автора не объясняемых.

И, наконец, нельзя обойти молчанием и тот факт, что в ряде исключительных случаев ошибки были допущены не переводчиками, а самим Вагнером, что вполне объяснимо, учитывая, что он восстанавливал события своей жизни, полагаясь лишь на собственную память.

Все вышесказанное делает настоящее издание мемуаров Вагнера интересным не только для любителей музыки, но и для читателей, интересующихся жизнью в Европе XIX века, и даже для историков.

Надеемся, что у тех, кто уже знаком с содержанием «Моей жизни», появится стимул перечитать книгу по-новому, а очередной выход в свет воспоминаний великого композитора станет событием в культурной жизни России. Ведь глубокое изучение наследия Рихарда Вагнера, в том числе и литературного, и постепенное освобождение его от налетов различных фальсификаций и спекуляций, до сих пор не позволяющих отнестись к нему объективно и достойно, наглядно показывают неразрывную связь поколений и преемственность культурных ценностей.

* * *

Выражаю огромную благодарность Анастасии Буцко за неоценимую помощь и поддержку в работе.

Мария Залесская

Эти воспоминания писаны в течение нескольких лет под мою диктовку другом и женой[12], просившей рассказать ей историю моей жизни[13]. У нас обоих явилось желание сохранить их для семьи и для испытанных, верных друзей. Поэтому мы решили с целью обезопасить единственную рукопись от возможных несчастных случайностей отпечатать ее в небольшом числе экземпляров за наш счет. Так как ценность настоящей автобиографии заключается в ее неприкрашенной правдивости, которая одна только и сообщает ей определенный смысл и значение, и так как изображенные в ней события должны быть снабжены точным указанием имен и дат, то к опубликованию ее во всеобщее сведение можно будет приступить – если наши потомки этого пожелают – лишь спустя известный промежуток времени после моей смерти. В этом смысле я и намерен оставить

завещание моим наследникам. Если же мы и теперь разрешили некоторым надежным друзьям заглянуть в эти записки, то лишь в полном убеждении, что встретим с их стороны искреннее участие, интерес ко мне лично и к перипетиям моей жизни. Это участие удержит их от оскорбительной для меня нескромности, от сообщения чего-либо из содержания моих мемуаров посторонним людям, от которых нельзя ждать такого же сочувствия и которым нет основания в такой же мере доверять.

Рихард Вагнер

Часть первая. 1813–1842

1

Я родился 22 мая 1813 года в Лейпциге, на Брюле[14], во втором этаже дома, носившего название «Красный и Белый Лев». Через два дня меня крестили в церкви Святого Фомы [Tomaskirche] [15] и нарекли Вильгельмом Рихардом.

Отец мой, Фридрих Вагнер[16], был в то время актуарием[17] местной лейпцигской полиции и был на пути к тому, чтобы сделаться директором полиции. Но он умер в самый год моего рождения, в октябре месяце, заразившись нервной горячкой, эпидемически свирепствовавшей в Лейпциге[18]. Его заболеванию способствовало переутомление от усиленных занятий, связанных с военными событиями того времени и с битвой под Лейпцигом. Дед мой со стороны отца, как я узнал впоследствии, жил в простой, мещанской обстановке и служил таможенным чиновником при Ранштэдтских городских воротах[19]. В отличие от людей его круга, он постарался дать двум своим сыновьям высшее образование. Старший, Фридрих, мой отец, изучал в университете право, младший, Адольф[20], – богословие. Дядя впоследствии оказал значительное влияние на ход моего развития, с ним мы еще встретимся в один из важных моментов истории моей юности.

Как я узнал впоследствии, отец мой, так преждевременно умерший, очень любил поэзию и литературу. Особенный, почти страстный интерес возбуждал в нем театр, сильно занимавший тогда широкие круги образованного общества. Матушка[21], между прочим, рассказывала мне, что на первое представление «Мессинской невесты»[22] он нарочно ездил с ней в Лаухштедт. Там, в аллее, он показал ей Шиллера и Гёте, с энтузиазмом объясняя ей значение этих великих людей. Увлекаясь театром, он не чуждался и галантной страсти по отношению к артисткам. Матушка, шутя, жаловалась, что ей часто подолгу приходилось ждать его к обеду, в то время как он засиживался у одной знаменитой тогда актрисы[23]. Когда она бранила его за это, он оправдывался тем, что его задержали дела, и в подтверждение показывал запачканные чернилами руки. Однако при ближайшем рассмотрении руки оказывались обыкновенно совершенно чистыми.

В выборе близкого друга дома, актера Людвига Гейера[24], тоже сказалась большая склонность отца к театру. Впоследствии

Людвиг Гейер сыграл в нашей семье роль великодушного благодетеля. Этот скромный артист принял живейшее участие в судьбе многочисленного потомства неожиданно умершего отца моего и весь остаток своей жизни всецело посвятил поддержке нашей семьи и воспитанию всех детей[25], еще раньше, когда полицейский актуарий проводил вечера в театре, этот прекрасный человек часто занимал его место в нашем кругу, и ему нередко приходилось утешать мою мать, жаловавшуюся – не знаю, справедливо или нет, – на легкомысленное поведение своего мужа. В этом бездомном, одиноком артисте, которого судьба швыряла из стороны в сторону, жила такая глубокая потребность в семейном уюте, что через год после смерти своего друга он женился на его вдове и стал, таким образом, заботливым отцом его семерых детей.

Обстоятельства помогли ему выполнить эту трудную задачу. Его личное положение неожиданно значительно изменилось к лучшему. Вновь открытый Дрезденский королевский театр пригласил его на так называемые характерные роли на очень выгодных, почетных и прочных условиях. Он, несомненно, обладал талантом к живописи. В юности это дарование уже однажды сослужило ему службу, когда по недостатку средств он принужден был бросить университет. Теперь, в его новом положении, этот талант оказался ему очень полезным. Правда, лучше своих критиков он хорошо сознавал, что ему не хватало школы, правильной и систематической выучки. Но несомненное, выдающееся дарование портретного живописца, умение схватывать сходство доставило ему такие значительные заказы, что он был завален работой. В конце концов напряженный труд в двух отраслях артистической деятельности слишком рано надорвал его силы. Однажды в Мюнхене, приглашенный на гастроли в придворный театр, он по лестной аттестации саксонского двора получил такую массу заказов из королевской семьи, что принужден был прервать гастроли и даже совершенно от них отказаться. Но он обладал и поэтическим талантом. Так, он написал несколько театральных пьес по заказу в довольно гладких стихах. Одна из них, «Вифлеемское избиение младенцев», в рифмованных александрийских стихах, часто ставилась на сцене, была напечатана и заслужила сочувственный отзыв Гёте.

На втором году моей жизни мы всей семьей переселились с отчимом в Дрезден. Этот превосходный человек, которому матушка моя родила еще одну дочь, Цецилию[26], занялся с величайшими любовью и заботливостью и моим воспитанием. У него было намерение усыновить меня вполне. С этой целью, отдавая меня впервые в школу, он определил меня туда под своей

фамилией. Таким образом, мои дрезденские товарищи детства знали меня до четырнадцати лет под именем Рихарда Гейера. Лишь впоследствии, через несколько лет после смерти отчима, когда семья наша переселилась обратно в Лейпциг, я вновь принял на старой родине, там, где находились все близкие мне люди, имя Вагнера.

2

Самые ранние мои воспоминания детства связаны с отчимом и, через него, с театром. Самому ему – я отчетливо помню это – очень хотелось найти и развить во мне талант к живописи. Его рабочая комната с мольберта-ми и картинами на них действительно оказала на меня известное влияние. Вспоминаю, что однажды я пытался из детской подражательности скопировать портрет саксонского короля Фридриха Августа[27]. Однако как только дело перешло от наивной пачкотни к серьезным занятиям рисованием, я не выдержал: очень может быть, что меня отпугнул тут педантизм моего учителя, невыносимо скучного человека.

В самом раннем, нежном детстве я был долго и серьезно болен. Болезнь эта настолько истощила меня, что, как рассказывала впоследствии матушка, она считала меня совершенно погибшим и почти желала моей смерти. И все-таки, к удивлению моих родителей, я выздоровел. Вот при этих-то условиях отчим проявил по отношению ко мне поистине редкую заботливость и участие. Не падая духом, несмотря на тяжкие и постоянные заботы о семье, не отчаиваясь ни минуты, он не терял терпения, не отказывался от надежды вновь поставить меня на ноги.

Раннее знакомство с театром сильнейшим образом влияло на мое воображение. Действовали на меня, конечно, и таинственная театральная ложа со входом и выходом на сцену, и уборная актеров с их фантастическими костюмами, с их характерными приспособлениями для грима, и театральные машины и аппарат декораций. Но этим не исчерпывалась моя столь ранняя связь с театром. Скоро я стал не только зрителем, но и прямым участником театральных представлений в качестве «актера». После того как целый ряд мелодрам вроде «Сирота и убийца»[28] и «Два каторжника»[29], в которых мой отчим играл роли злодеев, наполнили мою душу ужасом и трепетом, я сам выступил на подмостках в нескольких комедиях. Помню, в честь возвращенного из плена короля саксонского[30] ставили «Виноградник у Эльбы»[31] с музыкой капельмейстера

К. М. фон Вебера[32]. В этой пьесе я принимал участие в живой картине, где изображал ангела, весь зашитый в трико, с крыльями за спиной, ангела, стоящего в грациозной позе, которую я заучил и усвоил с немалым трудом. Это событие связано у меня в воспоминании с большим сахарным кренделем. Меня уверяли, что этот крендель – подарок от самого короля специально мне. Помню затем, что в пьесе Коцебу «Menschenhass und Reue»[33] я исполнял детскую роль, в которой было уже несколько слов. В школе, не приготовив урока, я сослался на то, что был очень занят заучиванием на память большой роли в пьесе *Menschen ausser der Reihe*[34].

3

Насколько серьезно отец[35] относился к моему воспитанию, видно из того, что, когда мне минуло шесть лет, он отвез меня к одному пастору[36] в деревню Поссендорф [Possendorf], возле Дрездена, где вместе с другими мальчиками из хороших семей под его руководством я должен был получить прекрасное, трезвое и здоровое воспитание. Там я пробыл недолго. Но к этому времени относится воспоминание о некоторых детских впечатлениях. По вечерам пастор рассказывал нам историю Робинзона и сопровождал свои рассказы превосходными поучениями в форме диалогов. Большое впечатление произвело на меня чтение биографии Моцарта, а газетные и календарные известия того времени о ходе Греческой войны за освобождение действовали на меня необыкновенно возбуждающим образом. Моя любовь к Греции, выразившаяся впоследствии в восторженном интересе к мифологии и истории Древней Эллады, связана, таким образом, с одухотворенным и болезненным отношением к событиям, мне современным. Помню, как уже впоследствии, изучая историю войн греков с персами, я переживал точно такие же ощущения, какие переживал в юности, слыша разговоры о восстании греков против турок[37].

Мое пребывание у пастора длилось почти год. Однажды прибыл посланец с известием, что отец мой при смерти и что меня зовут домой, в Дрезден. Трехчасовой путь до города мы совершили пешком, и это путешествие настолько меня утомило, что вид убитой горем матери почти не произвел на меня тогда никакого впечатления. На следующий день меня допустили к постели отца. Его крайняя слабость, затрудненная речь, все последние отчаянные меры борьбы с острыми припадками грудной жабы[38] – все это скользило по мне, как во сне. Думаю,

что угнетенное состояние было во мне так сильно, что я не мог даже и плакать. Матушка позвала меня в соседнюю комнату и, желая немного развлечь больного, просила показать, чему я научился играть на рояле. Я сыграл *Üb' immer Treu' und Redlichkeit*[39], и отец сказал по этому поводу: «Нет ли у него, в самом деле, таланта к музыке?»

На следующий день ранним утром матушка вошла к нам в большую детскую и, обходя наши постели, плача, сообщила, что отец умер. Для каждого у нее нашлось несколько слов благословения от его имени. Мне она сказала: «Из тебя он хотел сделать человека». После обеда прибыл пастор Вецель и взял меня опять с собой в деревню. Мы снова пошли пешком и дошли до Поссендорфа уже к вечеру. По пути я много расспрашивал его о звездах, и он дал мне тогда о них первое ясное представление. Через неделю приехал на похороны из Эйслебена брат покойного. Он обещал вновь оставшейся без всяких средств семье нашей посильную поддержку и взял на себя дальнейшую заботу о моем воспитании. Я простился с товарищами и с добрым пастором. Прошло некоторое время, и мне опять пришлось посетить Поссендорф, но уже для участия в похоронах пастора Вецеля. Только много лет спустя, в одну из экскурсий, которые, будучи уже дрезденским капельмейстером, я предпринимал пешком далеко в глубь страны, я опять заглянул в Поссендорф и очень огорчился, не найдя старого пасторского дома. На его месте была возведена более пышная постройка в современном духе. Мне было так больно видеть это, что впоследствии я уже не предпринимал более ни одной прогулки в эту сторону.

4

Дядя[40] отвез меня на этот раз в Дрезден в экипаже. Матушку и сестер я нашел в глубоком трауре. Помню, я был в первый раз встречен с нежностью, необычайною вообще в нашей семье. С такой же нежностью простились со мной, когда через несколько дней дядя отвез меня к себе в Айслебен [Eisleben]. Там этот младший брат моего отчима был золотых дел мастером, одного из моих старших братьев, Юлиуса, он уже ранее взял к себе в ученики.

Он был холост, и у него жила старая бабушка[41]. От нее, уже близкой к смерти, утаили кончину ее старшего сына и мне внушили как-нибудь не проговориться. Служанка бережно сняла траурный креп с моего платья и объяснила, что он скоро пригодится, когда умрет бабушка. Бабушка часто расспрашивала

меня об отце. Мне нетрудно было сохранить секрет, так как и сам я не отдавал себе во всем этом ясного отчета. Жила она в темной задней комнате, выходившей на узкий двор, и держала у себя порхавших на свободе красногузок – несколько всегда свежих зеленых ветвей были укреплены для них у печи. Когда однажды кошка передушила ее птичек, мне посчастливилось поймать для нее в силок несколько новых. Она этому чрезвычайно радовалась. В награду я был всегда чисто и опрятно одет. Скоро старушка умерла. Траурный креп был опять водворен на моем платье, и я его открыто носил по Айслебену. Темная комнатка с красногузками и зелеными ветвями у печки потеряла для меня прежний интерес. Скоро я сошелся с семьей мыловара, владельца того дома, где мы жили. Там любили слушать мои рассказы. Меня поместили в частное училище некоего магистра Вайса[42], человека серьезного и достойного. Я был глубоко тронут, когда в конце пятидесятых годов прочел в одной музыкальной газете отчет о концерте в Айслебене с отрывками из «Тангейзера», в котором принял участие старый учитель, не забывший о своем ученике.

5

Старинный маленький городок с домом Лютера и многочисленными следами его здешней жизни снился мне не раз спустя уже много времени после всего этого. Во мне всегда теплилось желание еще раз посетить его, чтобы проверить отчетливость своих воспоминаний, и удивительно, что мне это так и не удалось ни разу. Мы жили на базарной площади, что давало мне возможность присутствовать при интересных зрелищах. Здесь я много раз видел представления труппы акробатов, ходивших по натянутому через площадь из конца в конец канату. Это вызвало во мне страсть к такого рода фокусам. И я научился-таки довольно ловко с шестом в руках передвигаться по скрученному из веревок канату, протянутому у нас во дворе. Еще и доныне во мне живет склонность к акробатическим упражнениям[43].

Наибольшее удовольствие доставлял мне, однако, духовой оркестр квартировавшего в Айслебене гусарского полка. Особенным успехом пользовалась у публики часто исполнявшаяся в то время новинка: это был «Хор охотников» из «Фрейшютца», оперы, тогда впервые поставленной в Берлине. Дядя и брат живейшим образом расспрашивали меня о композиторе этой оперы, Вебере, которого я неизбежно должен был видеть в доме

моих родителей, в Дрездене, где Вебер служил тогда капельмейстером. Кроме того, в то время в одной знакомой семье часто играли и пели «Девичий венок»[44]. Обе эти пьесы совершенно оттеснили на задний план «Ипсиланти-вальс»[45], который до того момента был для меня неподражаемым образцом музыкального творчества. Вспоминаю многочисленные сражения с толпами местных мальчишек: я носил тогда четырехугольную шапку, дававшую постоянный повод дразнить меня. Затем в памяти моей живы впечатления от необычайных похождений в скалах на берегу реки Унштрут [Unstrut].

Когда мой дядя женился и основал свой собственный семейный очаг, его отношение к нашей семье, по-видимому, сильно изменилось. Через год он отвез меня в Лейпциг и передал на попечение родным моего отца (Вагнера). Это были дядя Адольф, живший вместе с сестрой своей, моей теткой, Фридерикой Вагнер[46]. Вот с какого момента этот интересный человек, впоследствии оказавший на меня большое и все усиливавшееся влияние, впервые ясно выступает в моем сознании вместе с необыкновенной своей обстановкой.

Он и тетка были в очень тесных, дружеских отношениях с одной чрезвычайно странной пожилой девицей, Жаннеттой Томэ [Thomé], владелицей большого дома на рынке, в котором – если не ошибаюсь – два главных этажа издавна, со времени Августа Сильного[47], снимались саксонской королевской фамилией и были соответственным образом обставлены. Здесь была ее резиденция при посещениях Лейпцига. В личном распоряжении Жаннетты Томэ был, насколько я знаю, лишь второй этаж с небольшой квартирой, выходившей на двор. Но так как король проводил обыкновенно в Лейпциге всего лишь несколько дней в году, то Жаннетта с близкими ей людьми жила постоянно в великолепных королевских залах. В одной из таких роскошных комнат для меня поставили кровать. Обстановка этих комнат сохранилась еще со времен Августа Сильного.

Богатая мебель рококо, обитая роскошной тяжелой шелковой материей, сильно пострадала от времени. Я превосходно чувствовал себя в этих больших, фантастических залах, из окон которых видна была оживленная лейпцигская базарная площадь. Особенно любовался я многолюдными толпами студентов в их старонемецких земляческих костюмах. Одно только заставляло меня страдать в этих салонах: многочисленные портреты дам в фижмах с молодыми лицами и белыми (напудренными) волосами. Они казались мне привидениями, которые, когда я оставался один в этих комнатах, оживали и наполняли меня великим ужасом. Спать в одной из отдаленных комнат, на

парадной старинной кровати, вблизи таких портретов было для меня сущим мучением. От тетки я, конечно, старался скрыть свой страх, когда вечером со свечой в руке она отводила меня спать. Но не проходило ни одной ночи без того, чтобы, купаясь в холодном поту, я не мучился ужаснейшими кошмарными видениями.

Личные особенности трех обитателей этого этажа способствовали как нельзя более тому, чтобы эти впечатления отлились в сказочные формы. Жаннетта Томэ была очень маленькая и толстая, носила светлый пышный парик и, казалось, продолжала жить в атмосфере старинной изысканности. Ее преданный, заботливый друг – моя тетка, тоже старая дева – была длинна и очень худа. Ее вообще приветливому лицу придавал оттенок фантастичности необыкновенно острый подбородок. Рабочий кабинет дяди Адольфа помещался особо, в темной комнате, во дворе. Здесь я увидел его в первый раз среди груды книг, в невзрачном домашнем костюме, со странной высокой остроконечной войлочной шапкой на голове: точно такую же шапку я видел в Айслебене на голове паяца в труппе акробатов.

В это странное убежище дядю загнало непреодолимое стремление к самостоятельности. Когда-то он изучал теологию, но скоро оставил ее и посвятил себя всецело изучению филологии. При решительном отвращении к профессорской или учительской деятельности он издавна кое-как поддерживал свое существование литературными работами. По натуре человек общительный и живой, обладая, кроме того, красивым тенором и живо интересуясь театром, он в юности был небезызвестен как беллетрист и имел широкий круг знакомых в Лейпциге. Будучи однажды в Вене, где вместе с каким-то своим товарищем принял участие в одном из местных музыкально-декламаторских вечеров, он посетил Шиллера. Для этого посещения он запасся полномочием Лейпцигской театральной дирекции, желавшей приобрести недавно законченного «Валленштейна»[48]. Мне он впоследствии рассказывал о том глубоком впечатлении, какое произвел на него Шиллер с его высокой стройной фигурой и непреодолимо подкупающим взглядом голубых глаз. Рассказывая об этом, он жаловался лишь на неприятное и нелепое положение, в какое поставил его один из его друзей, имевший, впрочем, самые невинные намерения. Он заранее доставил Шиллеру тетрадь стихов Адольфа Вагнера, и молодой поэт должен был выслушивать дружеские похвалы, сознавая в глубине души, что ими он обязан исключительно его великодушию.

Впоследствии он специально отдался изучению филологии. Одной из известнейших его работ в этой области был изданный

им *Parnasso Italiano*[49]. Сочинение это он поднес Гёте со стихотворным посвящением, написанным по-итальянски. Знатоки говорили, что в смысле языка это было нечто совершенно неупотребительное и тяжеловесное. Гёте, однако, ответил признательным прекрасным письмом и прислал ему на память один из своих серебряных кубков. На меня, восьмилетнего мальчика, этот человек со всей его обстановкой произвел загадочное, жуткое впечатление.

6

Среди этих людей я пробыл недолго: через несколько дней меня отвезли к нашей семье в Дрезден. Там за это время благодаря стараниям моей, теперь одинокой, матери мы кое-как устроились. Мой старший брат (Альберт), изучавший раньше медицину, поступил по совету Вебера, открывшего у него голос (тенор), на сцену в Бреслау[50]. За ним по тому же пути пошла моя вторая сестра (Луиза), которая тоже посвятила себя театру, в качестве актрисы. Старшая, Розалия, уже раньше собственными силами достигла почетного положения в Дрезденском королевском театре и отныне стала центром оставшейся части нашей семьи и ближайшей опорой отягченной заботами матери. Я нашел их в той же большой и приятной квартире, которую устроил и обставил отец. Только несколько лишних комнат сдавались внаем. Одно время жильцом у нас был Шпор[51]. Благодаря необычайной энергии матушки и некоторой помощи извне (двор продолжал оказывать нам свое благосклонное внимание в память отчима) наша семья добилась сносного положения, и мое воспитание, таким образом, не было заброшено.

После того как и третья сестра (Клара), у которой обнаружился необыкновенно красивый голос, посвятила себя сцене, матушка стала усиленно опасаться за меня, боясь, чтобы и во мне не открылась склонность к театру. Она всегда упрекала себя за то, что согласилась на театральную карьеру моего старшего брата. Так как второй брат не обнаруживал никаких особенных способностей, кроме тех, которые необходимы для золотых дел мастера, матушке оставалось надеяться, что мечты отчима сделать из меня человека оправдаются. Когда мне минуло полных восемь лет, меня определили в гимназию Святого Креста[52] в Дрездене: мне хотели во что бы то ни стало дать серьезное образование. Там я поступил в низшую группу самого последнего класса и начал с азов прохождение курса наук.

Матушка следила с величайшим участием за малейшими проявлениями во мне духовной живости и каких-либо дарований.

Все, знавшие мою матушку, считали ее замечательной женщиной. При полном отсутствии сколько-нибудь основательного, законченного воспитания в ней своеобразно сочетались черты подвижной домовитости с чертами большой духовной чуткости. О своем происхождении она ни одному из детей не сообщила сколько-нибудь полных сведений. Родом была она из Вайссенфельса[53], и, по ее словам, родители имели там булочную[54]. Даже девичье свое имя она произносила с непонятным смущением, называя себя Пэртес, тогда как в действительности, как нам удалось выяснить, ее называли Берц[55]. Несколько странным являлось и то, что в детстве ее поместили в одно из лучших, избраннейших учебных заведений в Лейпциге, где о ней заботился какой-то «высокопоставленный друг» ее отца. Впоследствии она сама рассказывала, что это был веймарский принц, оказавший ее семье в Вайссенфельсе серьезные услуги. Ее воспитание в институте было прервано его внезапной смертью.

Молоденькой девушкой она познакомилась с моим отцом. Он тоже был тогда еще очень молод, но уже самостоятелен и занимал какое-то место – и они повенчались. Главной чертой ее характера был, по-видимому, забавный юмор и всегда хорошее настроение духа – надо думать, что не одно только сочувствие к участи семьи умершего друга побудило Людвига Гейера жениться на его вдове, тогда не совсем уже молодой женщине: тут была, вероятно, настоящая сердечная склонность.

На портрете, писанном с нее Гейером еще при жизни первого мужа, она изображена очень красивой. В моей же памяти с тех пор, как я могу отдать себе в этом отчет, она представляется мне с чепцом на голове вследствие постоянных головных болей. У меня не сохранилось никакого воспоминания молодого и привлекательного облика моей матери. Постоянные заботы о детях (я был седьмым по счету), трудности, связанные с удовлетворением наших разнообразных нужд, желание при очень ограниченных средствах сохранять приличную во всех отношениях внешность – все это были условия, при которых не могла проявиться ее мягкая, материнская нежность. Не помню, чтобы она когда-нибудь меня приласкала, да и вообще в нашей семье не были в ходу нежные излияния. Напротив, обычными были небрежные, почти тяжелые, резкие отношения друг к другу. Неудивительно, что у меня запечатлелось в памяти целым событием, как однажды вечером, когда меня сонного отнесли в постель и я сквозь слезы взглянул на мать, она посмотрела на

меня с любовью и бывшему у нас тогда гостю сказала несколько ласковых слов обо мне.

О великом и прекрасном в искусстве она любила говорить почти в патетическом тоне, с удивительной горячностью. Помню, что это производило на меня особенно сильное впечатление. Но в таком тоне она говорила отнюдь не о театральном искусстве, а только о поэзии, музыке и живописи: она грозила чуть не проклятием, если я когда-нибудь займусь театром. При этом она была очень религиозна. Нередко произносила перед нами в патетическом тоне длинные, похожие на проповеди речи о Боге, о божественном в человеке. В самый разгар таких речей она зачастую, внезапно изменив тон, делала тому или другому из нас в шутливой форме внушение.

Со времени смерти отчима мы каждое утро собирались вокруг маминой постели: здесь, лежа, она обыкновенно пила свой утренний кофе, не ранее, однако, чем по прочтении кем-либо из нас молитвы по молитвеннику. Выбор молитвы не играл обыкновенно никакой роли, пока однажды сестра Клара не прочла по недосмотру с большим чувством молитву «О спасении воинов на войне». Матушка прервала ее со словами: «Да перестань же! Прости меня, Господи, грешную, но ведь никакой войны у нас сейчас нет!»

7

Жилось нам, таким образом, трудно. Тем не менее от времени до времени по вечерам, когда случались гости, бывало и у нас весело. Мне, мальчику, эти вечера казались прямо блестящими. После смерти отчима, доходы которого как портретиста достигали значительных для того времени размеров, у нас сохранились кое-какие приятные знакомства с людьми, принадлежащими к лучшим классам общества. Эти знакомые не забывали нас. Кроме того, члены придворного Дрезденского театра, с которыми мы поддерживали отношения, представляли собой круг приятных, живых и интересных людей, о которых впоследствии в Дрездене не сохранилось никаких воспоминаний. Особенно охотно устраивали мы пикники, прогулки по прекрасным окрестностям города, и на этих прогулках царило обыкновенно товарищеское артистическое оживление.

Помню одну такую прогулку в Лошвиц [Loschwitz]. Мы устроили там своего рода цыганскую палатку, и Карл Мария фон Вебер исполнял у нас функцию повара. Дома у нас, кроме того, музицировали: сестра Розалия играла на рояле, Клара начала

тогда петь. Ставились и домашние спектакли. В те времена было в обычае устраивать такие спектакли в виде сюрприза ко дню рождения одного из родителей, и предприятия эти были связаны с большими приготовлениями. Вспоминаю, что в одном из таких спектаклей принимал участие и я.

Ставилась пародия на «Сафо» Грильпарцера[56], и я был в хоре уличных мальчишек, шедшем за триумфальной колесницей Фаона[57]. Это представление освежается у меня воспоминанием о превосходном кукольном театре, оказавшемся среди вещей моего покойного отчима. Театр был снабжен прекрасными декорациями, написанными им самим. У меня явилась мысль поразить домашних блестящей инсценировкой какой-нибудь пьесы. Вырезав из дерева несколько нелепых кукол, я сшил им разнообразные костюмы из украденных у сестер лоскутков и приступил к сочинению рыцарской драмы, все роли которой должны были исполняться куклами. Когда я набросал первую сцену, сестры нашли рукопись и жесточайшим образом высмеяли меня. Одну фразу испуганной героини: *«Ich höre schon den Ritter traben»*[58] – они, к моему величайшему огорчению, любили патетически цитировать при каждом удобном случае.

Интерес к театру, к которому наша семья и теперь стояла очень близко, воскрес во мне с новой силой. Особенно действовал на мою фантазию «Фрейшютц», главным образом своим сказочным сюжетом. Страх перед привидениями и вообще эмоция ужаса играли серьезную роль в развитии моего душевного строя. С самого раннего детства все необъяснимое, таинственное производило на меня чрезвычайное действие. Припоминаю, что даже неодушевленные предметы, как мебель, нередко пугали меня: если я долго оставался один в комнате и сосредоточивал на них свое внимание, то начинал вдруг кричать от страха, так как мне начинало казаться, что эти предметы оживают. До самой моей юности не проходило ни одной ночи, чтобы меня не посетили во сне привидения и чтобы я не просыпался с ужасным криком. Я не переставал кричать до тех пор, пока чей-нибудь человеческий голос меня не успокаивал. Самая жестокая брань и даже побои являлись для меня тогда лишь благодеянием, освобождая от невыразимого ужаса. Никто из моих сестер и братьев не хотел спать вблизи меня, и меня укладывали как можно дальше от других, не соображая, что крики о помощи становились от этого только громче и продолжительнее. В конце концов к ночным скандалам все-таки привыкли.

В связи с этой склонностью к таинственному находилось и увлечение театром. Меня притягивали к себе сцена, кулисы, уборная, но не для раз-влечения и интересных разговоров, как это

бывает с обыкновенной театральной публикой. Меня привлекало волнующее общение с элементом, ничего общего не имеющим с обыденной жизнью, соприкосновение с до ужаса интересным миром живой фантазии. Какая-нибудь декорация, или даже часть декорации, кулиса, изображающая куст, какой-нибудь костюм, или даже одна характерная деталь такого костюма производили на меня нередко впечатление чего-то, принадлежащего к иному миру, и казались мне, таким образом, привидениями. Все это переносило меня из равнодушной действительности и повседневной рутины в демонический мир очарований.

Таким образом, все, что имело отношение к театральным представлениям, было для меня окутано таинственной дымкой, опьяняло дух. Я с увлечением играл с детьми моего возраста «Фрейшютца», всецело отдаваясь при этом нелепому раскрашиванию курьезных костюмов и масок. Прикосновение к отдельным нежным частям театрального гардероба моих сестер, исправлением которых часто бывали заняты в нашей семье, производило тонкое, возбуждающее действие на мою фантазию. Иногда такое прикосновение в состоянии было вызвать у меня сильнейшее, жуткое сердцебиение. Несомненно, на развитие во мне ощущений такого характера сильно влияло то обстоятельство, что я рос исключительно среди женщин, хотя, как я уже говорил, нежные и сентиментальные чувства не были в ходу у нас в семье. Может быть, однако, именно потому что меня окружала такая беспокойная, несколько даже резкая атмосфера, всякие атрибуты женственности, в особенности если они были связаны с фантастическим театральным миром, болезненно привлекали и волновали меня.

8

К счастью, в противовес этим фантастическим настроениям, полным то ужаса, то порывов нежности, школа, ее учителя и товарищи действовали на меня в совершенно противоположном смысле: это было серьезное и укрепляющее влияние. Однако и здесь я охотно воспринимал только то, что задевало мою фантазию. Были ли у меня способности к наукам, не могу судить. Говоря вообще, я быстро, почти не учась, усваивал то, что живо меня интересовало, а к тому, что не задевало моего воображения, я не пытался даже проявить настоящего прилежания. Яснее всего это сказалось в арифметике, позднее в математике: мне никогда не удавалось заставить себя как следует обдумать условия какой-нибудь задачи. И в изучении древних языков я проявлял усердие

лишь настолько, насколько это нужно было, чтобы уловить смысл прочитанного, характеристические черты какого-нибудь предмета. В этом смысле меня больше привлекал греческий язык, так как образы греческой мифологии положительно приковывали к себе мою фантазию, и мне хотелось, чтобы ее герои говорили со мною на родном для них языке: таким путем я надеялся дать удовлетворение страстному желанию совершенно войти в их мир.

Само собой разумеется, что при этих условиях собственно грамматика как наука меня вовсе не интересовала, а, напротив, только мешала мне. Что в моих занятиях древними языками я не сделал особенно глубоких успехов, видно из того, с какой легкостью я впоследствии их забросил. Лишь много времени спустя я действительно серьезно заинтересовался языкознанием вообще, когда познакомился с *физиологически-философской* разработкой этой науки, как поставлена она нашими новыми германистами, последователями Якоба Гримма[59]. Но тогда было уже поздно основательнее заняться этим предметом, хотя он и стал мне так мил, и мне остается только пожалеть, что новый метод изучения языков не применялся в дни моей юности в наших гимназиях.

Тем не менее мои успехи на поприще филологии обратили на себя особенное внимание одного молодого учителя в гимназии Святого Креста, магистра Зиллига[60]. Он разрешил мне приходить к нему почаще и приносить на просмотр работы, заключавшиеся в метрических переводах и в собственных поэтических произведениях. Особенно, по-видимому, полюбил он меня за мои способности к декламации. Насколько он меня высоко ценил в этом отношении, видно из того, что мне, двенадцатилетнему мальчику, он доверил произнесение с кафедры не только «Прощания Гектора с Андромахой» из Илиады, но и знаменитого монолога Гамлета.

В то время – я был тогда в четвертом классе – умер у нас внезапно ученик по имени Штарке [Starke]. Это печальное событие до такой степени возбудило общее сочувствие, что не только весь класс должен был принять участие в похоронах товарища, но ректор, кроме того, поручил нам написать стихотворение по этому случаю: это стихотворение должно было быть прочитано на могиле товарища и напечатано. Поданные стихотворения, и между ними мое, написанное торопливо, наспех, оказались, однако, по мнению ректора, настолько не заслуживающими особенного внимания, что он уже отказался было от своего первоначального плана и решил выступить сам с надгробным словом. Огорченный, я разыскал поскорее магистра Зил-лига, чтобы упросить его походатайствовать перед ректором

в пользу моего стихотворения. Мы просмотрели его вместе снова. Красиво построенные, хорошо срифмованные восьмистрочные стансы понравились ему по своей форме, и это заставило его вникнуть в их содержание. Стихотворение было полно высокопарных образов, совершенно не подобающих мальчику моего возраста. Помню, там было место, написанное под большим влиянием монолога из аддисоновского «Катона»[61], где речь идет о самоубийстве. Нашел я этот монолог в одной английской грамматике. Слова: «и если б солнце почернело от старости, и звезды, усталые, упали на землю», слишком напоминавшие упомянутый монолог, вызвали на лице Зиллига почти обидную усмешку. Однако благодаря его стараниям и быстроте, с какой он очистил стихотворение от подобных украшений, я добился того, что оно было все-таки принято ректором, отпечатано и роздано в большом количестве экземпляров.

Результат этого успеха был необыкновенный как в среде моих товарищей, так и в моей семье. Матушка набожно сложила руки, а я в ясном свете увидел свое призвание. Не было более сомнения, что мне предназначено быть поэтом. Магистр Зиллиг стал ждать от меня большого эпического стихотворения и в качестве материала предложил воспользоваться битвой у Парнаса в изложении Павсания[62]. Его побудило к этому выбору рассказанное у Павсания предание, по которому сами музы помогли союзным грекам против разбойного набега галлов во II столетии до Рождества Христова: они сошли с Парнаса и нагнали панический ужас на врагов.

И я действительно начал героическую поэму в гекзаметрах, но не пошел дальше первой песни. Мои познания в греческом языке не ушли еще так далеко, чтобы я мог справляться с греческими трагиками в оригинале. Но меня соблазнило знакомство с блестящими подражателями греков, превосходно усвоившими их форму. Прекрасные образцы этого рода я нашел случайно среди поразительных работ Августа Апеля[63], именно в его *Polyidos* и *Die Aitolier*, и я даже решил сочинить трагедию по греческому образцу. Темой я выбрал смерть Одиссея по рассказу Гигина[64], согласно которому герой был убит собственным сыном, прижитым от Калипсо. Но и в этой работе я не пошел дальше самого начала.

9

Теперь понятно, что то направление, которое принял мой ум,

не имело ничего общего с сухими школьными занятиями. Греческая мифология, поэтические сказания и, наконец, история были единственными предметами, меня привлекавшими. В жизни я был мальчик подвижный, поддерживал живое общение с товарищами и любил всевозможные похождения и приключения. Я всегда был связан страстной дружбой с кем-нибудь из товарищей. Привязанности эти часто менялись, и в выборе друга играло главную роль его сочувствие моим фантастическим стремлениям. То это было сочинительство и стихотворство, то театральные предприятия, то скитания по окрестностям, то любовь к веселым проказам.

Кроме того, когда мне минуло тринадцать лет, положение наше значительно изменилось: сестра Розалия, ставшая с некоторого времени главой и кормилицей семьи, получила выгодный ангажемент в Прагу, и матушка с сестрами в 1826 году переселились туда вместе с ней, ликвидировав все дела в Дрездене. Меня оставили одного до окончания гимназии Святого Креста и поступления в университет и поместили на полном пансионе в семью Бёме [Böhme]. С сыновьями Бёме я был дружен по школе и еще раньше охотно бывал у них. Пребывание здесь совпало с наступлением моего юношеского периода. Небогатая и несколько шумная, семья Бёме вела себя не особенно строго. Здесь нечего было искать покоя и тишины для занятий, недоставало и смягчающего, фантастического влияния моих сестер. Началось беспорядочное, шумное существование с борьбой и драками. Влияние нежного женского элемента сказывалось и тут, но с совершенно новой для меня стороны; здесь были взрослые дочери, и к ним часто приходили подруги.

Мои первые воспоминания о детской влюбленности совпадают с этим временем. У Бёме бывала изредка одна очень красивая, прелестно воспитанная девушка, по имени, кажется, Амалия Гофман [Hoffmann]. Помню, что когда она, бывало, входила в комнату в воскресный день, празднично одетая, я надолго от восхищения терял дар слова. Иной раз я притворялся бес-чувственно уснувшим, чтобы заставить девушек общими усилиями отнести меня на руках и уложить в постель. Прибегать я стал к этому приему после того, как убедился, к моему величайшему удивлению, что при этих условиях непосредственное прикосновение девушек вызывало во мне приятные ощущения.

Сильнее всего, однако, подействовала на меня в этот год разлука с семьей после короткого свидания, когда я ненадолго посетил Прагу. В самый разгар зимы матушка приехала в Дрезден и взяла меня с собой туда на восемь дней. Путешествие с

матушкой было совершенно особого рода: она всегда предпочитала быстрой езде на почтовых полные всевозможных неожиданностей и приключений поездки в нанятом экипаже. Из Дрездена до Праги наше путешествие длилось полных три дня при жесточайшем холоде. Переезд через Богемские горы был сопряжен со всевозможными опасностями, и когда, счастливо преодолев приключения и препятствия, мы прибыли наконец в Прагу, я сразу почувствовал, что попал в совершенно новую для меня стихию.

В течение долгого времени эта поездка из Саксонии в Богемию и, главным образом, посещение Праги составляла одно из самых поэтически очаровательных для меня воспоминаний. Чуждая мне национальность, ломаный немецкий язык, странные головные уборы женщин, местное вино, уличные музыканты, наконец, повсюду рассеянные приметы католицизма, многочисленные часовни и изображения святых – все это произвело на меня странное, опьяняющее впечатление. Возможно, что именно такое впечатление возникло у меня на фоне общей моей склонности к фантастическому и театральному, в противоположность всему мещанскому и приземленному. Прежде всего, старинное великолепие и красота Праги, этого единственного в своем роде города, глубочайшим образом поразили мое воображение.

Но и в среде моей семьи я столкнулся с элементами, бывшими до того мне совершенно чуждыми. Сестра Оттилия, старше меня всего на два года, завязала теснейшую дружбу с одной дворянской семьей – с семьей графа Пахты[65]. Две дочери графа, Женни и Августа, красавицы, впоследствии долгое время считавшиеся лучшим украшением Праги, привязались к моей сестре с экзальтированной нежностью. Для меня эти существа, да и весь характер подобных отношений, были чем-то совершенно новым и чарующим. Мне казалось, что Прага населена одними красивыми людьми. Например, нас тогда посещал некто В. Марзано [W. Marsano], человек необыкновенно привлекательный и любезный.

У нас часто велись оживленные беседы о рассказах Гофмана[66], лишь недавно тогда появившихся и произведших большое впечатление. Здесь я впервые, хотя и поверхностно, познакомился с этим фантастическим писателем. Его сочинения действовали на меня возбуждающим образом, и влияние это в течение многих лет лишь росло и усиливалось, доходя даже до крайности, причем особенную власть надо мной имело необыкновенно странное миро-воззрение Гофмана, самый характер его отношений к жизни.

10

Весной следующего, 1827 года я вновь отправился из Дрездена в Прагу, на этот раз пешком, в сопровождении товарища Рудольфа Бёме. Путешествие наше было полно приключений. За час пути мы добрались до Теплица [Teplitz], где и заночевали в первый вечер. Утром мы отправились дальше, но уже в повозке, так как натерли себе накануне ноги до ран. Везли нас, однако, только до Ловозица [Lowositz], так как у нас не оставалось больше ни гроша. Под горячим солнцем, изнемогая от усталости, голодные, пробирались мы проселочными дорогами по чужой нам стране, пока к вечеру не вышли на главную улицу. Здесь нас сейчас же нагнала изящная дорожная коляска. Я сделал над собой усилие, притворился путешествующим ремесленным подмастерьем и попросил у знатных проезжих милостыню, товарищ же мой боязливо спрятался в придорожную канаву. Переночевать мы зашли, на счастье, в приветливый кабачок[67] и стали совещаться, на что истратить только что полученную милостыню: на ужин или ночлег. Решили поужинать, а ночь провести под открытым небом.

Пока мы подкреплялись, в комнату вошел необыкновенный путешественник. На нем был черный бархатный берет с металлической лирой в виде кокарды, на спине арфа. Весело снял он со спины свой инструмент, расположился поудобнее и заказал хороший ужин. Он имел намерение здесь переночевать, а на следующий день отправиться дальше, в Прагу, где жил и куда возвращался теперь из Ганновера. Этот веселый человек, то и дело пересыпавший речь шутками и употреблявший при каждом удобном случае любимое мотто[68] «non plus ultra»[69], понравился мне и внушил доверие. Мы быстро завязали знакомство, и на мое расположение бродячий музыкант ответил почти нежной любовью. Решено было на следующий день продолжать путь вместе. Он одолжил мне два цванцигера[70] и велел записать пражский адрес моей семьи в своей записной книжке.

Эта моя личная удача привела меня в восхищение. Мой арфист необыкновенно развеселился. Выпито было много жерносекского вина[71], он стал петь и играть на арфе как бешеный, не переставая твердить свое «non plus ultra», и свалился, наконец, совершенно опьянев, на нашу общую соломенную постель на полу в хозяйской комнате. Когда наступило утро, его невозможно было добудиться, и мы решили, пользуясь свежим воздухом, уйти без него в расчете, что в течение дня этот проворный человек нагонит нас в пути. Однако мы ждали его потом напрасно, не показывался он и во время нашего

пребывания в Праге. Лишь много недель спустя этот удивительный человек зашел к матушке и не столько затем, чтобы получить свои деньги, сколько желая узнать что-нибудь о своих молодых друзьях.

Конец путешествия сильно утомил нас. Трудно описать мою радость, когда наконец за час пути от Праги перед нами открылся с возвышения город. Уже у самого предместья нам навстречу попался изящный экипаж, и оттуда меня с удивлением окликнули обе прелестные подруги сестры Оттилии. Они сразу узнали меня, несмотря на ужасный вид, обожженное солнцем лицо, полотняную синюю блузу и ярко-красную ситцевую фуражку на голове. Смущенный до крайности, с бьющимся сердцем, я кое-как ответил на их вопросы и поспешил дальше, в дом моей матери, где прежде всего постарался восстановить нормальный цвет лица, уничтожить следы загара. На это я потратил целых два дня, обкладывая все время лицо припарками из петрушки. И только затем я вернулся к жизни. Когда на обратном пути мы с того же возвышения обернулись, чтобы взглянуть еще раз на Прагу, я горько расплакался, упал на землю, и удивленный товарищ долго не мог меня заставить идти дальше. Всю дорогу я был серьезен, и до прибытия в Дрезден с нами не было по пути никаких приключений.

11

Склонность к продолжительным пешим путешествиям побудила меня еще раз в этом году принять участие в летней экскурсии в Лейпциг. Теперь мы шли большой компанией, состоявшей из гимназистов разных классов и разного возраста. Это также одно из ярких воспоминаний моей юности. Характерной чертой всего нашего общества было сознательное стремление подражать во всем студентам: мы были одеты фантастически и вели себя совершенно по-студенчески. До Мейсена [Meissen] добирались по воде, а оттуда шли проселками, в стороне от большой дороги, через ряд неизвестных мне по названию деревень. В кабачке одной из таких деревень, где, предварительно нашалившись вволю, мы все вместе расположились на ночлег в большом сарае, нам попался кукольный театр с марионетками почти в человеческий рост. Понятно, вся путешествующая компания собралась в зрительном зале и тем привела в величайшее смущение хозяина театра, рассчитывавшего только на крестьянскую публику. Давали «Геновеву»[72], Непрерывные остроты, шуточные реплики и

насмешливые вставки нахальной компании будущих студентов, – все это возбудило наконец неудовольствие зрителей-крестьян, которых представление, видимо, трогало. Кажется, я был единственный, которому была мучительно неприятна эта разнузданность, и хотя сам не мог удержаться от смеха при комической выходке кого-либо из товарищей, самая пьеса мне нравилась, и я был всецело на стороне наивной крестьянской части публики. Некоторые обороты народной речи сохранились еще и доныне в моей памяти. Голо предлагает неизбежному Каспару «так пощекотать сзади» пфальцграфа по его возвращении домой, «чтобы он почувствовал спереди». Каспар передает пфальцграфу слова Голо буквально, а тот, упрекая уличенного бездельника, восклицает с потрясающим пафосом: «О, Голо, Голо! Ты велел Каспару так пощекотать меня сзади, чтобы я почувствовал спереди»!

В Гримме[73] молодая компания уселась в открытые повозки – так мы въехали в Лейпциг. Но предварительно мы тщательно сняли с себя все атрибуты студенчества из боязни, чтобы настоящие студенты, увидев нас, не расправились с нами за такое самозванство.

В Лейпциге я и на этот раз очутился в той же обстановке, что и в прошлый мой приезд, когда мне шел еще восьмой год. Фантастический дом девицы Томэ произвел на меня прежнее впечатление, но теперь развитие и кое-какие школьные познания сделали возможным более сознательное общение с дядей Адольфом. Поводом к этому было следующее: с радостью я узнал, что стоящий в одной из больших передних книжный шкаф, заключавший в себе довольно богатую библиотеку моего отца, принадлежит лично мне. Вместе с дядей я занялся просмотром этих книг, отобрал тут же несколько латинских авторов в прекрасном цвейбрюкенском издании[74], несколько поэтических и прозаических произведений, привлекательных для меня, и позаботился о доставке всего этого в Дрезден.

В этот приезд меня особенно интересовал мир студенчества. К впечатлениям от театра и Праги прибавился еще один фантастический элемент – свойственная юности бравада. За последние годы в студенческом мире произошли поистине революционные изменения. Когда я еще восьмилетним мальчиком наблюдал впервые студентов, меня потрясло их старонемецкое облачение: черный бархатный берет[75] на голове, отложной воротник мягкой сорочки на голой шее, длинные волосы по плечам. С тех пор под давлением политических преследований студенческий союз, носивший это старонемецкое облачение, распался, а вместо него развились не менее

характерно-немецкие, родственные германскому духу, земляческие организации. Члены земляческих организаций одевались, в общем, по моде, пожалуй, даже слишком подчеркнуто, но от обыкновенной массы граждан они отличались пестротой в костюме и выделялись носимыми открыто цветными лентами[76], особыми для каждой земляческой корпорации. *Komment*[77], этот свод педантических правил поведения, созданный с целью охраны кастового духа по отношению к остальным гражданам, имел свою фантастическую окраску, как не лишены ее даже самые филистерские черты немцев. Для меня все это связывалось с представлением об эмансипации от школьного и домашнего гнета. Страстное желание стать студентом опасным образом сочеталось у меня со всё растущим отвращением к сухой науке и любовью к поэтическому и фантастическому. Все это скоро проявилось в упорных попытках с моей стороны изменить свое положение.

12

Акт конфирмации[78], на Пасхе 1827 года, застал меня в этом смысле уже значительно одичавшим. Особенно заметно пало во мне уважение к церковным обрядам. Мальчик, еще недавно с болезненной страстью взиравший в церкви на запрестольный образ и в молитвенном экстазе мечтавший занять место Спасителя на кресте, настолько потерял уважение к духовному лицу, подготовлявшему его к конфирмации, что охотно примыкал к тем, кто насмехался над ним и даже однажды вместе с товарищем-конфирмантом истратил на сладости часть денег, предназначенных в уплату пастору за исповедь. Но что на самом деле происходило у меня в глубине души, я почти с испугом почувствовал, когда начался акт раздачи Святого Причастия, с хоров полилось пение, загремел орган, и мы все, конфирманты, двинулись процессией вокруг алтаря. Охвативший меня трепет при обряде евхаристии так глубоко запечатлелся в моей памяти, что, боясь в будущем не найти в себе такого настроения, я никогда больше не шел к причастию. Это было тем легче, что, как известно, у протестантов не существует в этом отношении никакого принуждения.

Скоро я воспользовался подвернувшимся поводом, чтобы порвать с гимназией Святого Креста и вынудить мою семью перевести меня в Лейпциг. Чтобы избегнуть несправедливого, с моей точки зрения, наказания со стороны проректора Баумгартена-Крузиуса[79], которого, в общем, очень уважал, я

сообщил ректору о будто бы внезапно полученном мной от моей семьи требовании приехать в Лейпциг и попросил дать мне отпуск. Уже до того, три месяца назад, я покинул дом Бёме и поселился один в маленькой комнатке под крышей, где мне прислуживала вдова придворного чистильщика серебра и кормила весь день почти исключительно знаменитым жидким саксонским кофе. В этой комнатке я занимался только одним: сочинял стихи и, кроме того, делал первые наброски колоссальной трагедии, которой впоследствии совершенно поразил мою семью. Полное расстройство, в которое пришли мои дела при такой чересчур ранней самостоятельности, побудило матушку, очень этим озабоченную, согласиться на мое переселение в Лейпциг – тем более что часть нашей рассеянной по разным городам семьи жила уже там.

Мое стремление в Лейпциг объяснялось, во-первых, пережитыми там в детстве фантастическими впечатлениями и, во-вторых, мечтательным интересом к студенческому миру. К этому в самое последнее время присоединился еще один притягательный мотив. Сестры своей Луизы, которой теперь было около 22 лет, я почти совершенно не знал, так как сейчас же после смерти отчима она уехала в Бреслау, где поступила на сцену. Теперь она получила ангажемент в Лейпцигский театр и проездом остановилась на несколько дней в Дрездене. Встреча с этой сестрой-незнакомкой, сердечная нежность и радости, обнаруженные ею при этом свидании, и вообще все ее живое веселое существо произвели на меня самое приятное впечатление. С ней вместе были теперь в Лейпциге матушка и сестра Оттилия – и у нее жить казалось мне верхом блаженства. В первый раз я почувствовал нежность сестры. Когда же на Рождество того же года (1827) я прибыл в Лейпциг и нашел уже там матушку с Оттилией и Цецилией (сводной сестрой), то почувствовал себя среди них как в раю.

Однако за это время случилось событие, внесшее в наши отношения большие перемены: сестра Луиза стала невестой уважаемого и богатого книготорговца Фридриха Брокгауза[80]. Обилие родственников у совершенно бедной невесты, по-видимому, нисколько не пугало самого жениха и будущего мужа, человека с необыкновенно добрым сердцем. Но сестре это казалось, вероятно, очень неудобным, и тут она проявила себя с крайне несимпатичной стороны. Желание непременно походить на даму из высшего общества, среди которого ей предстояло вращаться, заметно изменило весь характер жизнерадостной, склонной к веселым затеям девушки. С течением времени во мне скопилось столько горечи, что при первом подходящем случае я

совершенно с ней поссорился. С другой стороны, я и сам подал повод к упрекам, которые не могли не огорчать меня. Со времени переезда в Лейпциг я не только забросил занятия, но и вообще окончательно сошел со стези правильного школьного обучения: сухой педантизм школы сыграл здесь, может быть, не последнюю роль.

13

В Лейпциге две гимназии; старая – Святого Фомы [Thomasschule] – и новая – Святого Николая [Nicolaischule]. Гимназия Святого Николая пользовалась тогда лучшей репутацией, поэтому меня туда и определили. Коллегия преподавателей, подвергшая меня приемному испытанию в начале 1828 года, нашла, что в интересах престижа гимназии меня следует принять не в шестой класс, хотя я уже проходил его в гимназии Святого Креста, а сначала на старшее отделение пятого. Моему огорчению не было пределов, когда я принужден был отложить в сторону Гомера, из которого перевел уже двенадцать песен, и перейти к более легким греческим прозаикам. Обида эта глубоко отразилась на всем моем настроении. Поэтому я вел себя так, что ни с одним из учителей у меня не сложилось хороших отношений. Тяжелый школьный гнет при таких условиях возбуждал во мне протест – тем более упорный, что в жизни моей стали играть большую роль новые факторы, поддерживавшие это настроение.

Перед моими глазами, во-первых, был пример свободной студенческой жизни, заражавшей своей постоянной готовностью к возмущению, и, во-вторых, я неожиданно нашел поддержку в моем презрении к школьному педантизму с другой, более серьезной стороны. Я имею в виду в то время еще не вполне осознанное влияние моего дяди, Адольфа Вагнера, общение с которым отразилось глубоко на своеобразном ходе развития взрослеющего юноши.

Склонность моя ко всему фантастическому не основывалась исключительно на стремлении к поверхностным развлечениям, о чем свидетельствует та близость, установившаяся между мной и моим ученым родственником. Конечно, и в обращении, и в разговоре он был очень привлекателен. Разносторонние познания, одинаково глубокие как в области филологии, так и в области философии, литературы и поэзии, делали его, по признанию всех, имевших счастье с ним беседовать, собеседником в высшей степени интересным. При этом он был лишен способности не

только сколько-нибудь увлекательно, но хотя бы просто понятно писать. Этот его недостаток значительно уменьшал его влияние в литературном мире и даже иногда ставил в смешное положение: нередко в полемике приводились его же фразы как образцы невразумительности и высокопарности. Для меня, конечно, это обстоятельство не имело никакого значения, во-первых, потому что сам я находился на том этапе развития, когда каждая высокопарная фраза кажется тем глубже, чем она непонятнее, и, во-вторых, еще и потому, что я читал моего дядю меньше, чем беседовал с ним.

Общение с восторженно внимающим юношей было ему приятно. К сожалению, увлеченный собственным красноречием и даже, может быть, любуясь несколько собой, он часто выбирал выражения, совершенно недоступные моему юношескому пониманию. Ежедневно приходил я к нему и уводил его на послеобеденную, необходимую для его здоровья прогулку к городским воротам. Думаю, что не раз мы вызывали улыбку у встречных знакомых, прислушивавшихся к глубокомысленным и яростным спорам между дядей и племянником. Темой для наших дискуссий служило всё серьезное и возвышенное. Книги из богатой библиотеки дяди возбуждали во мне лихорадочный интерес то в одном, то в другом направлении, и я переходил от одной области литературы к другой, ничего не усваивая основательно.

Дядя был счастлив, найдя во мне внимательного и восторженного слушателя при чтении классических трагедий. С этой целью он даже сам перевел «Царя Эдипа»[81], справедливо считая себя лучшим чтецом после Тика[82], с которым был, между прочим, в очень дружеских отношениях. Припоминаю, что мне случалось иногда засыпать под его чтение греческих трагедий. Это, однако, нисколько не огорчало его, он даже не показывал, что замечает это. Мне тем приятнее было проводить у него вечера, что жена его была со мной очень ласкова и всегда радушно встречала меня. Дело в том, что со времени моего первого знакомства с дядей в доме девицы Томэ в его жизни произошла значительная перемена. Приют, который он с сестрой Фридерикой нашел у своей приятельницы, стал, по-видимому, с течением времени тяготить его: жизнь там возлагала на него чересчур стеснительные обязательства. Литературный труд обеспечивал ему умеренный заработок, и он счел, наконец, достойным себя обзавестись собственным домом. Выбор его пал на подходящую ему по возрасту девицу, сестру небезызвестного в Лейпциге эстетика Вендта[83], с которой он был в дружеских отношениях. Не говоря Жаннетте ни слова, он отправился вместо

обычной послеобеденной прогулки со своей избранницей в церковь, где по совершении необходимых церемоний они и повенчались. По возвращении домой он объявил, что съезжает и что еще нынче пришлет за своими вещами. Величайшее изумление и, может быть, упреки старой своей подруги он встретил мягко и сдержанно, но твердо. До самой своей смерти он ежедневно посещал Mamselle Thome, которая лишь по временам нежно дулась на него. Только бедной Фридерике приходилось расплачиваться иной раз за неожиданную измену брата.

Особенно сильно привлекало меня к дяде его резкое и презрительное, выражавшееся обыкновенно в юмористической форме, отношение к педантизму в государстве, церкви и школе. При всей умеренности его воззрений на жизнь в целом он производил на меня впечатление свободомыслящего человека. Особенно восторженное действие оказывало на меня его презрение к педантизму школьному. Когда однажды у меня вышло крупное столкновение с советом преподавателей в гимназии Святого Николая, ректор обратился к нему, как к единственному мужчине в нашей семье, с серьезными жалобами на мое поведение. Во время прогулки у городских ворот дядя спросил меня спокойно и с улыбкой, по-товарищески, что, собственно, вышло у меня с ними в гимназии. Я объяснил ему происшедшее и рассказал о наказании, к которому меня приговорили и которое я считал несправедливым. Он успокоил меня и советовал терпеть и помнить испанскую поговорку: *«Un rey no puede morir»*[84]. Применительно к моим условиям он толковал ее так: школьный владыка непременно должен всегда быть прав.

От него, конечно, не могли укрыться и последствия его бесед со мной, содержание которых было мне и не по возрасту и далеко превосходило уровень моего развития, – и это испугало его. Когда однажды я попросил его почитать мне гётевского «Фауста», он спокойно ответил, к моему огорчению, что я его не пойму. Однако его прежние беседы о нашем великом поэте и даже о Шекспире и Данте, казалось мне, так близко познакомили меня с этими возвышенными образцами искусства, что я с некоторого времени снова тайно занялся моей большой трагедией, начатой в Дрездене. С тех пор как у меня начались нелады со школой, я отдал этой задаче все силы, которые следовало употребить на классные занятия. В мою тайну была посвящена только сестра Оттилия, с которой мы одни жили теперь при матушке. Помню, с каким боязливым трепетом впервые отнеслась добрая сестра к моей великой поэтической задаче. Тем не менее она любовно переносила те истязания, которым я ее подвергал, секретно читая

ей, не без патетического воодушевления, отдельные части продвигающегося вперед труда. Раз, когда я декламировал вслух одну из ужаснейших сцен моей трагедии, на дворе разыгралась буря. Близко где-то ударила молния, и раздался страшный громовой раскат. Сестра в испуге стала умолять меня прекратить чтение. Однако, убедившись тут же, что просить об этом бесполезно, она замолчала и с трогательной покорностью продолжала терпеть.

14

На моем горизонте стали наконец собираться грозные тучи. Манкирование школьными обязанностями достигло такой степени, что это неизбежно должно было повести к полному разрыву с гимназией. Матушка ничего об этом не знала, а я не столько боялся, сколько сам искал катастрофы. Желая встретить эту катастрофу с достоинством, я решил заблаговременно поразить родных и познакомить их с моей уже законченной трагедией. Это великое творение должен был представить им дядя. В его сердечном сочувствии и в том, что он признает во мне большое поэтическое дарование, я не сомневался: удивительное совпадение наших воззрений на важнейшие стороны жизни, на науку и искусство было, казалось мне, в том порукой. Я отослал ему объемистую рукопись при подробном письме, в котором изложил мои отношения к гимназии Святого Николая и твердое решение не позволять впредь никакому школьному педантизму стеснять мое свободное развитие. Я был убежден, что очень его обрадую всем этим.

Случилось, однако, иначе. Письмо мое очень испугало его. Чувствуя за собой большую вину, он отправился к матушке и к моему зятю [Фридриху Брокгаузу], чтобы известить их о несчастье, обрушившемся на семью, и объясниться по этому поводу, так как опасался, что его влияние на меня истолкуют в дурную сторону. Мне он написал серьезное письмо, в котором отклонял дальнейшее наше общение. До сих пор не могу понять, почему он не сумел юмористически отнестись к моему заблуждению. К удивлению, он только упрекал себя в том, что неразумным ко мне отношением способствовал выработке нелепых взглядов, вместо того чтобы спокойно объяснить мне сущность моего заблуждения.

Суть преступления пятнадцатилетнего юноши заключалась, как сказано, в большой трагедии: «Лойбальд и Аделаида» [Leubald und Adelaide[85]].

Рукопись драмы, к сожалению, не сохранилась у меня, но и сейчас я как бы вижу ее перед собой. Почерк у меня был в высшей степени аффектированный: косо поставленные, изогнутые назад длинные буквы, которыми я думал придать всей рукописи оригинальный характер, уже раньше напомнили одному из моих учителей персидские клиновидные письмена. Драма была целиком написана под влиянием Шекспира, главным образом его «Гамлета», «Макбета», «Лира», и гётевского «Гёца фон Берлихингена»[86].

Сюжет представлял собою, собственно, вариант «Гамлета»: разница заключалась в том, что мой герой, потрясенный появлением тени отца, убитого при очень сходных с «Гамлетом» условиях, и его призывом к мести, впадает в такое неистовство, что через целый ряд убийств доходит до сумасшествия. Лойбальд, представлявший собой как бы сочетание Гамлета и Перси Горячей Шпоры[87], дает духу отца обет истребить совершенно с лица земли весь род Родериха (так звали нечестивого убийцу благородного отца). В жестокой схватке он убивает Родериха, его сыновей и всех верных ему родных, и ему остается теперь только исполнить свое самое горячее желание: убить себя, чтобы соединиться с тенью отца. Но этому мешает следующее: еще осталось на земле одно дитя Родериха. Во время штурма замка дочь Родериха спасает и увозит один преданный, но ненавидимый ею поклонник. Этой девушке я в порыве восторга дал имя Аделаида. Уже в то время я увлекался всем старогерманским, и это совершенно ненемецкое имя моей героини я могу объяснить себе только тем энтузиазмом, который внушала мне «Аделаида»[88] Бетховена. Ее мечтательный рефрен казался мне тогда символом любовного призыва.

В дальнейшем ходе драмы эта последняя необходимая искупительная смерть странным образом все отодвигается. Главным препятствием здесь является быстро возникающая страстная любовь между Лойбальдом и Аделаидой. Мне удалось самое возникновение этой любви и объяснение между влюбленными провести в условиях совершенно необыкновенных. Аделаиду похищает у укрывающего ее жениха другой рыцарь. Истребив жениха со всем его родом, Лойбальд устремляется к разбойничьему замку уже не столько из кровожадности, сколько ища смерти. Он жалеет поэтому, что не может немедленно атаковать замок, так как он хорошо защищен и наступающая тьма этому мешает. Ему приходится разбить на ночь палатку. В первый раз его ярость сменяется усталостью, и в то время, когда дух отца, по образцу «Гамлета», опять требует от него исполнения обета, враг внезапно под покровом ночи нападает на него, и он сам

оказывается в его власти. Там, в подземной тюрьме замка, он встречает дочь своего врага: она тоже в неволе, но хитростью освобождается из плена и является ему в условиях, при которых производит на него впечатление небесного видения. Они любят друг друга, бегут оба в пустыню и здесь узнают, что судьба предназначила им быть смертельными врагами.

Уже раньше заметные в Лойбальде признаки помешательства после этого открытия усиливаются. Этому помогает дух отца, беспрестанно становящийся между влюбленными при всех их попытках к сближению. Но не один этот дух мешает примиряющей любви между Лойбальдом и Аделаидой – появляется еще дух Родериха и к нему, по методе Шекспира в «Ричарде III», присоединяются духи остальных убитых Лойбальдом членов семьи его возлюбленной. От беспрерывной навязчивости этих духов Лойбальд пытается освободиться колдовством при помощи одного беспутного негодяя по имени Фламминг, к нему приставшего. Одна из ведьм Макбета должна прогнать духов: так как она не может добросовестно выполнить эту задачу, Лойбальд в ярости кончает и с нею, она же, умирая, напускает на него все полчище служащих ей темных сил в дополнение к тем, которые сами к нему липнут. Изнемогая от нестерпимых мучений, Лойбальд в припадке крайнего умоисступления обрушивается на свою возлюбленную как на причину всех зол. Он в бешенстве закалывает ее и затем внезапно успокаивается: голова его падает к ней на колени, она дарит ему свои последние ласки, кровь ее льется струей на него, и он умирает[89].

Конечно, я использовал все, что было в моем распоряжении, начиная с известных мне рассказов о похождениях рыцарей и кончая «Лиром» и «Макбетом», чтобы насытить драму душещипательными ситуациями. Главным же украшением моего творения был его язык, заимствованный у Шекспира из его богатейшего патетического и юмористического словаря. Смелость высокопарного и нарочито выспренного слога повергла дядю Адольфа в испуг и изумление. Он не мог понять, как я ухитрился не только извлечь и пустить в ход одни только самые вычурные выражения из «Лира» и «Гёца фон Берлихингена», но еще и преувеличить их. Порицания по поводу нелепо потерянного времени, из-за того, что я сбился с пути, – все это положительно оглушило меня. Но при этом в глубине души я утешал себя одним: я знал то, чего еще никто знать не мог, а именно – что мое творение можно было бы правильно оценить лишь в том случае, если бы оно было снабжено музыкой. Я решил эту музыку написать и, не откладывая, заняться этим в ближайшем будущем.

Здесь я хочу рассказать, как сложились мои отношения к музыке, и дол-жен начать с самого начала.

15

В нашей семье две сестры занимались музыкой: старшая, Розалия, играла на фортепьяно, без особенного, впрочем, успеха; Клара, напротив, была гораздо способнее. При большом музыкальном чувстве и красивом теплом тоне в игре на фортепьяно у нее был такой прекрасный, полный душевной выразительности голос, настолько притом рано и ярко развившийся, что под руководством известного в то время учителя пения Микша[90] она уже в пятнадцать лет казалась совершенно созревшей для амплуа примадонны. И действительно, она тогда же дебютировала в Дрездене в «Золушке» Россини[91]. Между прочим, именно это-то чересчур раннее развитие и погубило голос Клары, что очень тяжело отразилось на всей ее жизни.

Эти две сестры – Розалия и Клара – были, как я уже сказал, музыкальными представительницами нашей семьи. Именно благодаря дарованию Клары наш дом посещал капельмейстер К. М. фон Вебер. Его визиты чередовались с посещениями певца Сассароли[92], обладавшего великолепным сопрано. Между этими двумя представителями немецкой и итальянской музыки стоял учитель пения Микш.

Еще ребенком мне пришлось впервые услышать споры о немецкой и итальянской музыке, и тогда же я узнал, что кто добивается успеха у двора, тот должен усвоить себе итальянскую школу. На нашем семейном совете это обстоятельство приобрело определенное практическое значение. Талант Клары, пока голос ее еще был в полной силе, мог раскрыться как в немецкой, так и в итальянской опере. Помню совершенно ясно, что с самого начала я был на стороне немецкой оперы – может быть, здесь играло роль то противоположное впечатление, какое производили на меня обе эти фигуры: Сассароли и Вебер. Итальянский певец, колоссального роста, с большим животом, отталкивал меня своим высоким женским голосом, поразительно быстрой речью и постоянной готовностью хохотать пронзительно резким смехом. Несмотря на все его добродушие, несмотря на то, что в нашей семье его любили, этот человек был мне необыкновенно противен. Разговор и пение на итальянском языке казались мне изобретением дьявольской машины, а когда я по поводу несчастия, постигшего сестру, наслышался, кроме того, речей об итальянских интригах и коварстве, во мне сложилось настолько прочное отвращение ко всему итальянскому, что даже долгое

время спустя я доходил в этом отношении до проявлений самой страстной вражды.

Редкие посещения Вебера, напротив, на всю жизнь наполнили меня чувством живейшей к нему симпатии. В противоположность скандальной фигуре Сассароли, полный нежности, страдальческий и духовно просвет-ленный облик Вебера возбуждал во мне экстатическое участие. Его узкое, тонкое лицо, с живым и тем не менее часто затуманенным взором, неудержимо влекли меня к себе. Я часто наблюдал за ним из окна, когда он, сильно прихрамывая, проходил в обеденную пору мимо нашего дома, возвращаясь к себе после утомительных репетиций. Эта походка рисовала в моем воображении великого музыканта, существо необыкновенное, сверхчеловеческое. Когда матушка представила ему меня, тогда девятилетнего мальчика, он спросил, кем бы я хотел стать, может быть музыкантом? Матушка ответила, что хотя я страшно увлечен «Фрейшютцем», она, тем не менее, не открыла во мне ничего указывающего на музыкальное дарование. Это было совершенно верно подмечено ею: ничто не захватывало меня с такою силою, как музыка «Фрейшютца»; я всячески старался воскресить испытанные во время хода оперы впечатления, но, как это ни странно, все это не влекло меня тогда к изучению самой музыки. Я довольствовался тем, что любил слушать отдельные номера из «Фрейшютца» в исполнении моих сестер. Увлечение это постепенно росло во мне. Помню, как я сильно привязался к одному молодому человеку, по имени Шписс [Spieß], только потому, что он умел играть увертюру «Фрейшютца», и везде, где бы я его ни встречал, я просил его сыграть ее. Особенно введение к этой увертюре нравилось мне до такой степени, что я решился наконец, не умея совершенно играть на фортепьяно, подобрать его на этом инструменте и изобразить по-своему.

Удивительно, что меня одного в нашей семье вовсе не обучали музыке. Вероятно, этим я был обязан опасениям моей матушки, боявшейся всякого рода упражнением в искусстве возбудить во мне склонность к театру. Однако примерно на двенадцатом году ко мне пригласили учителя, некоего Гумана [Humann]: это были мои первые настоящие, хотя и очень скудные уроки на фортепьяно. Совершенно еще не владея пальцами, я немедленно приступил к разучиванию увертюр в четыре руки, причем целью всех моих усилий были увертюры Вебера. Когда я наконец добился своего и научился исполнять для себя самого, хотя бы и с большими погрешностями, увертюру «Фрейшютца», я счел задачу моих занятий с учителем исполненной и не чувствовал больше никакого желания продолжать брать уроки. Я

ушел к тому времени вперед уже настолько, что считал себя совершенно независимым от учительского руководства, и сам старался разучивать и разыгрывать по-своему – и, конечно, очень неправильно – те вещи, которые мне нравились. Так именно я поступил с моцартовским «Дон Жуаном», хотя и без особенного для себя удовольствия: дело в том, что итальянский текст клавираусцуга[93] придавал в моих глазах всей музыке легковесность, многое мне казалось там пустым и недостаточно серьезным. Помню, что когда сестра пела ариетту Церлины *«Batti, batti, o bel Masetto»*[94], меня эта музыка оттолкнула как чересчур изнеженная и по-женски бессильная.

16

Однако моя любовь к самостоятельным занятиям музыкой все усиливалась, и я старался переписывать для себя мои любимые пьесы. Помню, как матушка неохотно дала мне деньги на покупку нотной бумаги, когда я намеревался сделать первую свою копию с веберовской *Lützow's Jagd*[95]. Мои занятия музыкой оставались тогда для меня все-таки чем-то второстепенным. Однако известие о смерти Вебера и горячее желание познакомиться с его музыкой к «Оберону» вновь разожгли во мне непреодолимый интерес к ней. Обильную пищу доставляли этому интересу послеобеденные концерты в дрезденском «Большом саду»[96], где городской оркестр Цильмана[97] исполнял, как мне казалось, с большим мастерством любимые мои музыкальные произведения.

Помню отчетливо и сейчас волшебный, сладостный восторг, охвативший меня, когда я в непосредственной близости слушал звуки оркестра. Само настраивание инструментов действовало на меня мистически: звуки скрипичной квинты, когда по ней проводили смычком, казались мне приветом из мира духов, – и это, отмечаю между прочим, не в переносном, а в прямом, буквальном смысле. Еще когда я был совсем маленьким ребенком, звук квинты сливался для меня с таинственным миром призраков, который в то время меня волновал. Долго я не мог без жуткого чувства проходить мимо маленького дворца принца Антона[98] в конце Остра-Аллее[99] в Дрездене. Именно здесь я впервые, а потом все чаще и чаще слышал совсем близко звуки настраиваемой скрипки, исходившие, как мне казалось, от украшавших дворец каменных статуй, некоторые из которых были изображены с музыкальными инструментами в руках. (Уже будучи капельмейстером в Дрездене[100], я посетил однажды концертмейстера Моргенрота[101], пожилого господина, жившего

издавна напротив дворца принца, и странное чувство охватило меня, когда во время этого визита я убедился, что звуки квинты, возбуждавшие мою детскую музыкальную фантазию, не имели ничего общего с мистическим миром привидений.) Так как мне в то время случилось, кроме того, увидеть известную картину, на которой изображался скелет мертвеца, играющего на скрипке перед умирающим стариком, то все, что есть призрачного в этих именно звуках, запечатлелось с особенной силой в моем детском воображении. Кто видел, как я, словно зачарованный, бродил ежедневно после обеда в «Большом саду» вокруг цильмановского оркестра, тот не мог не замечать, что я ловил и впитывал в себя со сладострастным трепетом хаотические звуковые краски, долетавшие до меня из оркестра при настраивании инструментов: протяжное «А»[102] гобоев, звучащее как напоминание из мира духов, как таинственный призыв, обращенный ко всем другим инструментам, это «А» всякий раз приводило мои нервы в лихорадочно-напряженное состояние. Постепенно нарастающее «С» в увертюре «Фрейшютца» как бы переносило меня непосредственно в царство сказочных ужасов. И тот, кто видел меня тогда, не мог не понять, какое все это имеет отношение к моей душе, и должен был судить обо мне не по моей скверной игре на фортепьяно.

Еще одно музыкальное произведение привлекло меня тогда с такой же силой: это была увертюра E-dur к «Фиделио»[103], в особенности ее введение. Я стал расспрашивать у сестер про Бетховена и тут же узнал, что получено известие о его смерти. Скорбное впечатление от смерти Вебера еще не улеглось во мне, и теперь эта новая смерть музыкального мастера, только что вошедшего в мою жизнь, наполнила меня странной, жуткой болью. В этом чувстве было нечто общее с тем моим детским трепетом, который вызывали во мне звуки скрипичной квинты. И мне захотелось поближе познакомиться с Бетховеном. В Лейпциге, у сестры Луизы, я нашел на фортепьяно «Эгмонта»[104]. Затем я старался добыть его сонаты. Наконец, на одном Гевандхауз-концерте[105] мне привелось впервые услышать его симфонию. То была симфония A-dur[106]: впечатление, произведенное ею на меня, было неописуемое. В это же время я впервые познакомился и с внешностью Бетховена по распространенным тогда литографиям, узнал про его глухоту, про его нелюдимость и одинокую, скрытую от всех жизнь, – и во мне сложился образ возвышенной, неземной оригинальности, с которым ничто не могло сравниться. Образ этот слился во мне воедино с образом Шекспира: в экзальтированных сновидениях они являлись мне оба, я их видел, говорил с ними и просыпался

весь в слезах. Из творений Моцарта я познакомился тогда с его Requiem [Реквиемом], что послужило исходным пунктом для моего восторженного увлечения и этим мастером. Второй финал к «Дон Жуану» подействовал на меня так, что и его я целиком включил в мир моих грез.

17

Сочинять стихи я пытался издавна, теперь я должен был, естественно, попробовать компонировать. Но здесь требовалось изучение совершенно особенной, самостоятельной технической области, и задача оказывалась гораздо труднее, чем при столь простом и, как мне казалось, столь удачном с моей стороны стихотворстве. Борьба с этими затруднениями вскоре определила все течение моей жизни: я стал вести жизнь «музыканта», что наложило на меня со временем особый, специфический отпечаток «капельмейстера» и «оперного композитора».

Итак, к «Лойбальду и Аделаиде» я намеревался написать музыку, как Бетховен к гётевскому «Эгмонту». Надо было всем отдельным типам из мира призраков, столь различным по своему характеру, сообщить соответственный колорит при помощи определенного музыкального сопровождения. Чтобы поскорее научиться компонировать, я прибег к книге Ложье[107] *Methode des Generalbasses*[108], на которую мне в одной музыкальной библиотеке для чтения указали как на хорошее руководство для этой цели. Припоминаю, что финансовые затруднения, всю жизнь непрерывно терзавшие меня, начались именно с этого момента. Я взял книгу Ложье для прочтения с оплатой за недельный абонемент в приятной надежде, что всего за неделю справлюсь с ней и покрою расход из своих карманных денег. Недели, однако, растянулись в месяцы, и я все еще не умел компонировать, как мне хотелось. Владелец библиотеки, Фридрих Вик[109], будущий тесть Роберта Шумана[110], стал делать мне серьезные напоминания, и когда счет за абонемент достиг стоимости самой книги, я увидел себя вынужденным открыть все моим близким.

Так они познакомились не только с моими финансовыми затруднениями, но и с моей новой затеей уже в области музыки, от которой ждали в лучшем случае чего-нибудь в духе «Лойбальда и Аделаиды». Смущение в доме было великое. Матушка, сестра и зять озабоченно совещались, как на будущее время наблюдать за моими занятиями, как предупредить новые мои уклонения с правильного пути. Тогда они еще не знали всей правды о моих отношениях к гимназии и утешали себя надеждой,

что я скоро оставлю и эту затею, как оставил свои недавние поэтические замыслы. Кроме того, в наших домашних делах произошли некоторые изменения, благодаря которым я в течение лета 1829 года оставался совершенно один и был предоставлен самому себе в нашей квартире в Лейпциге.

В эту пору мои музыкальные экстазы достигли необычайной, фантастической высоты. Втайне от всех я брал уроки гармонии у одного дельного музыканта лейпцигского оркестра, Г. Мюллера[111] (впоследствии органиста в Альтенбурге). Зная, что оплата этих уроков готовит мне в будущем серьезные неприятности со стороны моей семьи, я, тем не менее, не сумел даже чем-нибудь порадовать своего учителя, отблагодарить своими заметными успехами за его бескорыстный труд. Его уроки и задачи скоро вызвали во мне неудовольствие благодаря их, как мне казалось, сухости. Музыка была и оставалась для меня демонским царством, миром мистически возвышенных чудес: все правильное, по моему мнению, только уродовало ее. Указаний, более соответствующих моим представлениям, чем поучения лейпцигского оркестрового музыканта, я искал в *Phantasiestücken*[112] Гофмана. И тут-то наступило время, когда я по-настоящему погрузился в этот художественный мир видений и призраков, стал жить и творить в нем.

Весь переполненный Крейслером, Креспелем[113] и другими им подобными музыкальными образами моего любимого писателя, я, к величайшему моему счастью, нашел и в самой жизни образец человеческой оригинальности: этот идеальный музыкант, в котором я открыл, по меньшей мере, второго Крейслера и к которому я восторженно привязался, был некто Флакс [Flachs]. Этого длинного, необыкновенно худощавого человека, с удивительно узкой головой и в высшей степени необыкновенной манерой ходить, двигаться, и говорить, я неизменно встречал на всех садовых концертах, бывших для меня главным источником музыкального образования. Он всегда был возле оркестра, заговаривал с удивительной стремительностью то с одним, то с другим из музыкантов, с которыми он был знаком и которые к нему, по-видимому, хорошо относились. Что они все над ним потешались, об этом мне пришлось узнать, к стыду моему, много позднее. Я вспоминал, что уже давно видел эту странную фигуру в Дрездене: и действительно, прислушиваясь к разговорам, я убедился, что он был хорошо знаком со всеми дрезденскими музыкантами. Уже это одно крайне заинтересовало меня в нем. Но особенно подкупили меня и увлекли наблюдения, которые я делал над ним, когда он слушал музыку: он своеобразно и конвульсивно кивал головой и раздувал, как бы

вздыхая, щеки. Во всем этом я видел выражение демонического экстаза. И так как я, сверх того, заметил, что он совсем одинок, абсолютно не тяготеет ни к какому обществу и единственно следит в саду за ходом музыки, то я стал, естественно, отождествлять этого удивительного человека с капельмейстером Крейслером.

Мне захотелось непременно познакомиться с ним, и это мне удалось. Невозможно описать мое блаженство, когда я, впервые посетив его, нашел у него дома невероятные груды партитур! До этого я еще никогда не видал ни одной партитуры. К моему огорчению, я узнал, что у него не было ничего из творений Бетховена, Моцарта и Вебера. Было, напротив, огромное количество творений, месс и кантат совершенно мне незнакомых композиторов, таких как Штеркель[114], Штамиц[115], Штейбельт[116] и др. Но Флакс рассказывал о них столько хорошего, что почтение, которое вызывали во мне вообще партитуры, помогло мне справиться с известным сомнением, вызванным отсутствием моих любимых мастеров. Впоследствии я, конечно, узнал, что Флакс был просто жертвой в руках разных бессовестных спекулянтов, продававших ему всю эту никуда не годную музыкальную макулатуру за большие деньги. Короче говоря: это были партитуры, и этого было для меня достаточно!

Флакс стал моим лучшим приятелем. Везде можно было встретить шестнадцатилетнего тщедушного юношу вместе с этим странно раскачивающимся на ходу долговязым человеком. Он часто посещал меня, и в одинокой нашей квартире за бутербродами с сыром был принужден слушать мою игру на фортепьяно. Однажды он аранжировал мою арию для духовых инструментов, которую потом, к величайшему моему изумлению, я услышал в исполнении оркестра Швейцарской хижины[117] [в Лейпциге]. Мне совершенно не приходило в голову, что у этого человека я ничему полезному научиться не могу. Я так твердо верил в его оригинальность, что с меня достаточно было, если он терпеливо выслушивал мои полные энтузиазма излияния. Когда затем к нашему обществу присоединилось несколько знакомых моего приятеля, я не мог не заметить, что на моего доброго Флакса весь мир смотрит просто как на человека ограниченного, как на дурака. Сначала это возбуждало во мне лишь грустное чувство, пока одно удивительное событие не заставило меня внезапно изменить свое мнение и примкнуть к мнению других.

У Флакса было кое-какое состояние, из-за которого к нему льнула одна молодая подозрительная женщина, – он же был уверен в ее страстной любви. И вот однажды он вдруг запер для меня дверь своего дома, и я с изумлением узнал, что причина

этому – ревность. Крайне отталкивающий характер этой связи наполнил меня отвращением и ужасом – тем более что я тогда в первый раз столкнулся с подобного рода явлением. Мне стало внезапно совершенно ясно, что мой приятель – помешанный, и я устыдился моего продолжительного ослепления настолько, что довольно долгое время не показывался ни на одном садовом концерте из боязни встретиться там снова с моим лже-Крейслером.

18

В это время я сочинил мою первую сонату d-moll. Начал я, кроме того, пастораль, причем разработку ее вел так, как, наверное, никто до меня не делал. Форма и содержание моего творения были навеяны гётевскими «Причудами возлюбленной» [Laune der Verliebten]. Я набросал только общий план текста и приступил одновременно к сочинению стихов и музыки, а также и к инструментовке, причем, когда я писал одну страницу партитуры, я не знал сколько-нибудь отчетливо текста следующей страницы. Припоминаю, что таким поистине фантастическим путем, без малейшего умения писать партитуры, я все-таки разработал и довел до конца один большой номер этой вещи: вышла целая сцена для трех женских голосов и арией тенора в заключении. Желание писать для оркестра было во мне так велико, что, до-став партитуру «Дон Жуана», я приступил к оркестровке большой арии для сопрано, которую, на мой взгляд, я инструментовал довольно тщательно. Затем я написал квартет D-dur, предварительно прилично усвоив альтовый ключ[118]. Полное незнание до того времени этого ключа доставило мне много хлопот при изучении одного из гайдновских квартетов.

С таким музыкальным багажом я предпринял в это лето свое первое путешествие в качестве композитора. Сестра Клара, бывшая замужем за певцом Вольфрамом[119], была приглашена в Магдебургский театр. Туда-то я и отправился пешком, по старой привычке к подобного рода путешествиям. Из моего кратковременного пребывания у родственников я вынес кое-какие неожиданные музыкальные впечатления: я встретился с новым оригиналом, влияния которого на меня я поныне забыть не могу. Это был музикдиректор[120] Кюнляйн [Kühnlein], действительно своеобразный, странный человек. Уже пожилой, болезненный и, к сожалению, злоупотреблявший алкоголем, он импонировал мне необыкновенным полетом мысли и изысканностью речи. Самой главной его особенностью было безграничное преклонение, чуть

не обожествление Моцарта и в то же самое время ожесточенное пренебрежение к Веберу. Он читал только одну книгу – «Фауста» Гёте, и на каждой странице этой книги были им подчеркнуты места, в которых, на его взгляд, следовало видеть подтверждение гениальности Моцарта или ничтожества Вебера. Этому человеку зять передал на просмотр мои композиции, чтобы по его отзыву судить о моих способностях.

Когда однажды вечером мы сидели и благодушествовали в трактире, туда явился старый Кюнляйн и с серьезным и приветливым видом подошел к нам. Судя по выражению его лица, я ждал хорошего отзыва. Зять спросил его, что он думает о моих работах. «Никуда не годится», – ответил он с кротким спокойствием. Привыкший к странностям Кюнляйна, зять громко расхохотался, что меня до некоторой степени успокоило. Добиться от него ясных оснований его суждения и каких-либо указаний я не мог. Всякий раз он сводил разговор к новым глумлениям над Вебером, и только раз упомянул о Моцарте, что все-таки произвело на меня известное впечатление, так как Кюнляйн всегда изъяснялся с почти экстатическим жаром.

С другой стороны, я в это же самое время тут же, в Магдебурге, сделал чудесное открытие, которое должно было увлечь меня далеко от «учения» Кюнляйна: это была партитура гениального бетховенского квартета Esdur[121], в то время еще сравнительно нового произведения. Зять заказал для меня список с него. Обогащенный неожиданными впечатлениями, с новым сокровищем в руках, я уехал в Лейпциг, в мое гнездо, к месту, где зарождались мои музыкально-фантастические начинания. Но здесь я не мог уже помешать вернувшимся членам семьи, к которой присоединилась и сестра Розалия, узнать наконец всю правду про мою окончательно разрушенную школьную карьеру.

19

Обнаружилось, что в течение целого полугодия я вовсе не посещал гимназии. Ввиду того, что все жалобы, направленные к дяде, не вели ни к чему, ректорат, по-видимому, решил махнуть рукой и отказаться от всяких попыток воздействовать на меня, чему я сам сильно способствовал, как выше указано, тем, что совершенно не появлялся более на занятиях.

Снова начали совещаться, как со мной быть. Так как я настаивал самым решительным образом на своем желании непременно заниматься музыкой, то родные решили, чтобы я, по крайней мере, хотя бы научился играть как следует на каком-

нибудь инструменте. Зять Брокгауз предложил отправить меня в Веймар к Гуммелю[122], чтобы там сделать из меня пианиста. Но когда я стал горячо доказывать, что для меня «заниматься музыкой» значит «компонировать», а не «играть на каком-нибудь инструменте», они уступили и решили, что я буду продолжать изучать гармонию у того же музыканта Мюллера, у которого я и раньше тайно брал до сих пор еще не оплаченные уроки. За это я должен был обещать прилежно заниматься в гимназии Святого Николая.

И то, и другое превратилось скоро для меня в муку, так как и здесь, и там я чувствовал себя, как в тисках. Это относилось, к сожалению, и к урокам музыки, так как сухие задачи по гармонии все больше и больше меня отталкивали, в то время как для себя я продолжал сочинять и исполнять фантазии, сонаты и увертюры. С другой стороны, самолюбие побуждало меня доказать в гимназии, что я многое умею, если только захочу. И когда нам, ученикам пятого класса, было задано сочинить стихотворение, я написал песню в стиле хора древнегреческих трагедий на греческом языке, посвященную последней войне греков за освобождение. Я, конечно, понимаю, что моя греческая поэма имела такое же приблизительно отношение к греческому языку и поэзии, как тогдашние мои сонаты и увертюры – к серьезной, профессиональной музыке. Мою попытку сочли неслыханной дерзостью и презрительно отклонили. С этого момента у меня больше не осталось никаких воспоминаний о гимназии. Дальнейшие занятия в ней были с моей стороны тяжкой жертвой, которую я приносил домашним: тем, что делалось в классе, я совершенно не интересовался, а занимался на уроках исключительно чтением, которым очень увлекался.

20

Уроки музыки, как уже было упомянуто, не приносили мне никаких плодов, и я продолжал свое музыкальное самообразование, списывая партитуры моих любимых мастеров, чем приобрел себе, между прочим, превосходный почерк, которым впоследствии многие любовались. Насколько я знаю, мои списки с Пятой и Девятой симфоний[123] Бетховена еще и сейчас сохраняются как память обо мне.

Девятая симфония Бетховена стала как бы мистическим средоточием всех моих фантастически-музыкальных мыслей и планов. О ней сложилось тогда мнение – и, наверное, не в одном только Лейпциге, – что она написана Бетховеном уже в

полубезумном состоянии. И это меня особенно к ней привлекло. Ее считали *«Non plus ultra»* всего фантастического и непонятного: этого было довольно, чтобы заставить меня со страстью углубиться в это творение демонического гения. Уже при первом взгляде на с таким трудом добытую партитуру меня словно с роковой силой привлекли к себе протяжные чистые квинты, с которых начинается первая часть симфонии: эти звуки, которые, как я уже рассказывал, играли такую таинственную роль в моих юношеских музыкальных впечатлениях, здесь выступали для меня как призрачно-мистический основной тон моей собственной жизни. Эта симфония должна была заключать в себе тайну всех тайн, и я приложил самые напряженные усилия, чтобы списать для себя партитуру.

Помню, как однажды после целой ночи, проведенной за этой работой, серый предутренний свет так поразил меня и при сильнейшем моем возбуждении так на меня подействовал, что я громко вскрикнул, как будто увидев привидение, и спрятался в постель. Переложения этой симфонии для фортепьяно тогда еще не существовало. В публике она встретила так мало сочувствия, что издатель не нашел для себя выгодным выпустить клавираусцуг. Я составил полное фортепьянное переложение в две руки и пытался сам играть его. Мою работу я послал издателю партитур, Шотту[124], в Майнц, и получил в ответ письмо, в котором мне сообщалось, что издательство пока еще не решается приступить к выпуску клавираусцуга Девятой симфонии, но что оно охотно сохранит у себя мою добросовестную работу. Мне же в обмен оно предлагает в подарок партитуру большой *Missa solemnis*[125] – что я и принял с радостью.

Одновременно с этой работой я занимался некоторое время игрой на скрипке, так как мой учитель гармонии вполне разумно полагал, что будущему оркестровому композитору необходимо известное знакомство с устройством этого инструмента. Матушка заплатила скрипачу Зиппу [Sipp], еще и ныне (1865) играющему в Лейпцигском оркестре, восемь талеров за скрипку. Какая судьба ее постигла – не знаю, но в течение трех месяцев я из своей удивительно крохотной комнатки терзал ею слух матушки и сестры. Я дошел до известных вариаций F-dur Майзедера[126], но только лишь до второй или третьей. Больше я ничего не помню об этих упражнениях, а моя семья, к счастью, и, по-видимому, из эгоистических соображений, на дальнейших моих усилиях в этом направлении серьезно не настаивала.

Наступило, однако, время, когда меня снова охватил страстный интерес к театру. Дирекция Дрезденского придворного театра взяла на себя в течение трех лет руководство лейпцигской

сценой, и в моем родном городе собралась при самых благоприятных условиях новая труппа. Сестра Розалия стала членом этой труппы, и благодаря ей я имел легкий доступ на все спектакли. Все то, что в мои детские годы удовлетворяло мое любопытство и занимало мое фантастически настроенное воображение, все это превратилось в гораздо более серьезную, осознанную страсть. «Юлий Цезарь», «Макбет», «Гамлет», пьесы Шиллера, наконец, гётевский «Фауст» глубоко волновали и воодушевляли меня. На оперной сцене ставились впервые «Вампир» и «Храмовник и еврейка» Маршнера[127]. Итальянская оперная труппа прибыла из Дрездена и восхищала лейпцигскую публику своей необыкновенной виртуозностью исполнения. Даже я был до того охвачен царившим в Лейпциге ажиотажем, что почти забыл детские впечатления, оставленные во мне некогда синьором Сассароли. Как вдруг чудо, пришедшее к нам опять-таки из Дрездена, дало моему художественно-артистическому чувству новое, для всей моей жизни решающее направление.

То была кратковременная гастроль Вильгельмины Шрёдер-Девриент[128]. Она была тогда в самом расцвете своей артистической карьеры, молодая, прекрасная, полная искренности и тепла. Никогда больше я не видел на сцене подобной женщины. Она выступила в «Фиделио».

21

На всем протяжении жизни не могу вспомнить события, которое произвело бы на меня столь же глубокое впечатление, как это. Всякий, кто видел эту чудную женщину в тот период ее жизни, неизбежно должен был испытать на себе почти демоническое очарование от человечно-экстатической игры этой несравненной артистки. По окончании спектакля я бросился к одному знакомому, чтобы у него написать ей краткое письмо. В этом письме я с пафосом объявлял великой артистке, что отныне осознал смысл своей жизни, и что если она когда-нибудь услышит имя мое в мире искусства, покрытое славой, то пусть вспомнит, что это ее заслуга, что в этот вечер она раскрыла предо мною то, к чему даю отныне клятву стремиться. Письмо я отнес в гостиницу, где жила Шрёдер-Девриент, и оттуда, как безумный, бросился бежать – в темноту ночи. Когда я в 1842 году приехал в Дрезден, чтобы дебютировать с моим «Риенци», и здесь часто бывал в доме этой дружески ко мне расположенной артистки, она однажды поразила меня, процитировав на память совершенно точно то мое письмо: по-видимому, оно произвело тогда на нее

впечатление, и она сохраняла его до тех пор.

В настоящее время я ясно осознаю, что смятение, испытанное мною тогда и отразившееся на всей моей жизни и, особенно на ходе моих работ, находилось в прямой связи с теми переполнявшими меня впечатлениями, которые произвело на меня это явление в области искусства. Я не знал, как себе помочь, что предпринять, чтобы создать нечто такое, что могло бы хоть сколько-нибудь соответствовать этим впечатлениям. Все, что не могло быть поставлено в прямую связь с ними, казалось мне настолько пустым и ничтожным, что заставить себя заняться этим я не мог. Я мечтал об одном: написать нечто такое, что было бы достойно Шрёдер-Девриент. А так как я чувствовал, что это для меня недостижимо, то в экстатическом отчаянии я махнул рукой на всю свою творческую работу.

Школьная наука тоже, конечно, не могла меня захватить. Тогда я отдался без руля и ветрил случайному течению жизни и в обществе первых попавшихся товарищей погряз во всякого рода распутстве. Начался для меня тот период юношеского разгула, внешняя грязь и внутренняя пустота которого еще и теперь повергают меня в изумление. Выбор товарищей-однолеток зависел всецело от чистых случайностей. Не могу вспомнить, чтобы я к кому-нибудь из них привязался или питал особенную симпатию. Должен с уверенностью, однако, заявить, что сознательно не сторонился от общения со сколько-нибудь даровитыми юношами хотя бы из такого, например, мотива, как зависть. Моя неразборчивость в выборе товарищей и знакомых объясняется только одним: мне было все равно, полезно ли для меня то или другое знакомство или нет. Главное лишь иметь рядом кого-нибудь, кто сопровождал бы меня в моих прогулках и перед кем я мог бы, не задаваясь вопросом о том, понимают ли меня или нет, изливаться, сколько душе угодно. В конце концов, после продолжительных и откровенных излияний с моей стороны наступал неизбежно момент, когда я начинал ждать от приятеля ответного порыва, и тут, к моему удивлению, обыкновенно оказывалось, что ни о каком отклике не могло быть и речи. Когда, стремясь непременно выжать что-нибудь в ответ, я требовал от случайного приятеля проявления интереса к таким вещам, до которых ему не было никакого дела, наши отношения обыкновенно обрывались, совершенно не оставив никакого следа в моей жизни.

Моя странная дружба с Флаксом являлась в известном смысле как бы прототипом большинства моих последующих дружеских связей. Таким образом, у меня никогда ни с кем не складывалось прочных дружеских отношений, и этим

объясняется, как могла захватить меня впоследствии в течение довольно долгого времени беспутная студенческая жизнь: здесь индивидуальные личные отношения совершенно отступали пред безличным, корпоративным началом. Среди всеобщего глупого шума и гама я оставался совершенно один, и очень возможно, что все эти нелепости и послужили своеобразной охранительной броней для моего внутреннего «я», которому еще нужно было время для естественного и постепенного созревания, и которое необходимо было уберечь от преждевременного творческого перегорания. На первый взгляд я разрушил всё. К Пасхе 1830 года я принужден был оставить гимназию Святого Николая. Я был у моих учителей слишком на дурном счету, чтобы рассчитывать получить оттуда до-ступ в университет. Было поэтому решено, чтобы в течение полугода я занимался дома и затем поступил в гимназию Святого Фомы. Здесь, в новых условиях, было уже в моей власти дотянуть до окончания и поступления в университет. Дядя Адольф, с которым я опять был в хороших отношениях и который не только не мешал моим музыкальным занятиям, но даже умел стимулировать и поощрять мою склонность к работе, повлиял на меня так, что при всей беспутности моей тогдашней жизни во мне вновь воскрес интерес к научным занятиям. Я стал брать у одного ученого частные уроки греческого языка и читал с ним Софокла. Некоторое время я сам надеялся, что чтение благородного греческого трагика вновь разбудит во мне желание углубленно заняться греческим языком. Однако все было напрасно: учитель оказался опять неподходящий, да к тому же комната, в которой мы занимались, выходила во двор дубильного отделения кожевенного завода, и отвратительный запах оттуда раздражал мои нервы настолько, что совершенно отравлял мне и Софокла, и греческий язык.

22

Мой зять Брокгауз, желая дать мне заработать карманные деньги, поручил мне просмотр корректуры печатавшегося у него нового издания «Всемирной истории» Беккера[129] в обработке Лёбеля[130]. Для меня это был случай самостоятельно пополнить те поверхностные знания, которые в этой области, как и вообще во всех предметах, дает средняя школа, а также усвоить для себя то, что представляло для меня известный интерес. Так поступал я впоследствии по отношению ко всем тем наукам, которые преподносились нам в непривлекательном школьном преподавании. Не скрою, что эти первые серьезные занятия

историей были для меня тем заманчивее, что мне платили по восемь зильбергрошей[131] за лист, и я получил возможность зарабатывать деньги – такое в моей жизни случалось не часто.

Однако я был бы несправедлив к самому себе, если бы не упомянул и о том живом интересе, который впервые вызвало во мне серьезное изучение исторических эпох, до того знакомых мне лишь крайне поверхностно. В школе, помню, меня интересовал лишь классический период греческой истории: Марафон, Саламин и Фермопилы заключали всё, увлекавшее меня в истории. Теперь я в первый раз ближе познакомился с историей Средних веков и Первой французской революции, так как в то время, когда я держал корректуру, печатались именно те два тома, которые охватывали эти столь различные исторические эпохи. Помню, что описания французской революции наполнили меня искренним отвращением к ее героям. Я совершенно не знал предыдущей истории Франции, и естественно, что нежное чувство человечности возмущалось во мне ужасной жестокостью революционеров. Это чисто гуманистическое негодование было во мне столь сильно, что и впоследствии мне приходилось делать над собой большие усилия, чтобы заставить себя внимательно вдуматься и понять политическое значение тех могучих событий.

Поэтому легко представить, как был я поражен, когда в один прекрасный день осознал себя самого современником политических явлений, живо напоминавших факты исторического прошлого. Я оказался непосредственно лицом к лицу перед событиями государственного масштаба, словно слетевшими с корректурных листов. Экстренные выпуски *Leipziger Zeitung* [«Лейпцигской газеты»] приносили известия об Июльской революции в Париже[132]. Французский король был свергнут с престола, Лафайет[133], рисовавшийся моему воображению каким-то сказочным рыцарем, гарцевал снова по улицам Парижа под радостные крики народа. Швейцарская гвардия была опять изгнана из Тюильри. Новый король, чтобы заручиться поддержкой народа, объявил себя республиканцем.

Осознание того, что живешь в эпоху, когда разыгрываются подобные события, неизбежно должно было на меня, семнадцатилетнего юношу, произвести необыкновенное впечатление. С того момента передо мной вдруг раскрылась история, и, конечно, я стал всецело на сторону революции: это была в моих глазах смелая и победоносная народная борьба, свободная от тех ужасных излишеств, которые запятнали Первую французскую революцию. Так как революционная волна скоро разлилась по всей Европе, везде вызывая потрясения и захлестывая на своем пути то одно, то другое германское

государство, естественно, и я жил долгое время в лихорадочно напряженном возбуждении.

Тогда впервые я стал задумываться над причинами тех преобразований, которые представлялись мне борьбой между миром старым, отжившим, и миром новым, полным надежд. Волнения коснулось и Саксонии. В Дрездене дело дошло до уличного столкновения, поведшего непосредственно к известным политическим переменам, а именно к объявлению соправителем страны будущего короля Фридриха[134] и к установлению конституционного строя. Эти события вдохновили меня написать политическую увертюру. Увертюра начиналась в мрачных тонах, но в ней затем намечалась тема, под которой в виде пояснения я подписал слова: «Фридрих и свобода». Тема эта должна была постепенно разрастаться все шире и богаче, до полнейшего ее триумфа. Я надеялся на успех этой увертюры и мечтал услышать ее в скором времени на одном из садовых концертов в Лейпциге.

23

Прежде, однако, чем я успел приступить к дальнейшей разработке этого музыкально-политического наброска, начались беспорядки в самом Лейпциге, оторвавшие меня от моих творческих планов и заставившие принять непосредственное участие в политической жизни, которая здесь проявлялась только в одном: в антагонизме между студентами и полицией. Полиция была тем элементом, на ненависти к которому молодежь упражняла свою любовь к свободе. Во время одного из уличных эксцессов было арестовано несколько студентов: их во что бы то ни стало необходимо было освободить.

Студенческая молодежь, в среде которой уже несколько дней зрело беспокойство, собралась однажды вечером на рынке. Корпорации сошлись в полном составе и образовали круг подле их старейшин, причем во всем собрании, согласно студенческому кодексу, царила известная торжественность, необыкновенно мне импонировавшая. Пропели *Gaudeamus igitur*[135], построились в колонны и, подкрепленные всем, что было в Лейпциге молодого, сочувствовавшего студенчеству, двинулись серьезно и решительно к университету, чтобы там разгромить карцер и освободить заключенных студентов. Сердце билось во мне с необыкновенной силой, когда я маршировал вместе с другими брать новую Бастилию.

Но события получили неожиданный оборот: во дворе Паулинума[136] торжественное шествие было встречено и

задержано ректором Кругом, сошедшим вниз с обнаженной, седою головой. Его заверения, что арестованные по его распоряжению уже отпущены, были встречены громовым «vivat!». На том история и закончилась.

Однако напряженное ожидание революции было чересчур сильно: нужна была какая-нибудь жертва, чтобы дать этому напряжению разрядиться. Внезапно раздался клич: идти на одну из пользующихся дурной славой улиц, чтобы учинить народный суд над ненавистным членом магистрата, укрывшимся, по всеобщему мнению, в одном из домов терпимости. Когда я вместе с толпой прибыл на место, я нашел разгромленный дом, внутри которого толпа продолжала производить всякого рода насилия и бесчинства. С ужасом вспоминаю то опьяняющее действие, которое производила на окружающих эта бессмысленная, неистовая ярость толпы, и не могу отрицать, что и сам, без малейшего личного повода, принял участие в общем разгроме и, как одержимый, в бешенстве уничтожал мебель и бил посуду. Правда, всему этому предшествовал поступок со стороны члена магистрата, оскорбивший народную нравственность, но не думаю, чтобы сам по себе этот факт, послуживший как бы поводом ко всем эксцессам, сыграл какую-нибудь роль.

Меня, как сумасшедшего, закружило в общем вихре чисто демоническое начало, овладевающее в таких случаях яростью толпы. И на себе самом я испытал, что такие припадки проходят не так скоро, что, напротив, по известным естественным законам, они вырождаются сначала в бессмысленное стремление к разрушению и затем лишь постепенно замирают. Едва раздался призыв идти в другое подобное же место, как и я уже мчался со всей толпой в противоположный конец города. Там производились те же геройские подвиги, шел тот же нелепый разгром. Пьяных, насколько помню, в толпе не было: ни я, ни кто-либо из окружающих не взбадривали себя спиртными напитками. И, тем не менее, я пришел в конце концов в такое состояние, какое бывает лишь результатом сильнейшего опьянения. Проснулся я на другое утро после отвратительного сна, и только взглянув на трофей – кусок красной занавески, – который я захватил с собой домой в качестве свидетельства произведенных мною геройских подвигов, я вспомнил все, что происходило в ту ночь, и собственное участие в событиях. Меня очень успокоило, что повсюду – и в нашей семье тоже – ко всем этим юношеским безобразиям отнеслись с одобрением: общество сочло бесчинства молодежи выражением нравственного негодования против действительно возмутительных фактов, и я мог, не боясь, признаваться в том, что принимал участие в беспорядках.

Опасный пример, данный молодежью, заразил, однако, и низшие классы, а именно рабочий пролетариат. Последовали эксцессы с их стороны против нелюбимых фабрикантов и вообще *хозяев*. Дело приняло, таким образом, более серьезный оборот. Собственность оказалась под угрозой, а призрак борьбы между нищетой и богатством уже стоял перед домами граждан. И так как в Лейпциге вовсе не было войск, а полиция была совершенно дезорганизована, то на защиту от простонародья были призваны студенты.

И тут студенчество явилось мне в такой славе, в какой оно рисовалось разве что в моих сновидениях гимназиста. Студенты стали ангелами-хранителями Лейпцига! На призыв властей вооружиться и сплотиться в защиту собственности откликнулись те же самые молодые люди, которые два дня тому назад сами бесчинствовали, охваченные жаждой разрушения. Городские советники и начальники полиции взывали к тем самым корпорациям и общестуденческому союзу, которые еще накануне ими же и преследовались. В ответ на это обращение юноши, кое-как вооруженные и сохранявшие наивные формы средневековой воинской организации, разбились патрулями по городу, заняли посты у городских ворот, образовали охранные отряды во владениях некоторых богатых купцов и взяли под свою бдительную защиту отдельные общественные места и заведения, среди которых наибольшей опасности подвергались некоторые гостиницы. Не будучи еще, к сожалению, сам студентом, я старался хоть как-нибудь преждевременно приобщиться к прелестям студенческой гражданственности, то смелостью, то лестью стремясь заручиться доверием наиболее уважаемых вожаков молодежи. Особенно мне посчастливилось зарекомендовать себя перед их, так сказать, заводилами благодаря родству с Брокгаузом, в доме которого долгое время была сосредоточена главная военная квартира этих «матадоров». Моему зятю тоже одно время грозила серьезная опасность, и только присутствию духа и предусмотрительности он обязан спасением от разгрома своей типографии, своих печатных станков, против которых главным образом и направлена была ненависть рабочих. Чтобы защитить его собственность от дальнейших нападений, во владения его были командированы особые студенческие отряды. Превосходное угощение, которое либеральный хозяин обеспечил веселым охранникам в своем саду, в особом павильоне, привлекло туда все сливки студенчества.

Зятя моего в течение нескольких недель охраняли непрерывно день и ночь ввиду, как говорили, вероятных нападений черни, и я переживал здесь, в обществе знаменитейших забияк университета, любимый и чтимый ими как посредник в широком гостеприимстве, которое им оказывали, настоящие сатурналии для моего «студенческого честолюбия». Еще долгое время охрана городских ворот оставалась в руках студентов.

Неслыханный почет, которым благодаря этому они были окружены в Лейпциге, привлекал сюда студентов отовсюду. Ежедневно прибывали к Галльским воротам[137] большие повозки, в которых приезжали целые толпы самых отчаянных студентов из Галле, Иены, Геттингена и даже из гораздо более отдаленных мест. Они слезали у городских ворот, где находилась гауптвахта, и там оставались неделями, не заезжая ни в гостиницы, ни в частные квартиры. Здесь они жили на городскую дотацию, предъявляя свои счета за выпитое и съеденное в полицию, и знали одну заботу: препятствовать тому, чтобы улеглись тревоги граждан, без которых их услуги по охране стали бы, конечно, излишними. Изо дня в день и, к сожалению, из ночи в ночь я принимал участие в общих «заботах», стараясь всеми мерами поддерживать в моих родных уверенность в неотложной необходимости всего этого.

Более спокойные, действительно желающие учиться студенты скоро бросили выполнение своих охранных функций, и только самые отбросы «абсолютного студенчества» оставались настолько упрямо верными своему делу, что властям стоило очень больших усилий освободить этих молодых людей от их обязанностей. Я выдержал до самого конца и завязал при этом знакомства, совершенно удивительные для моего возраста. Многие из самых отпетых «студиозусов» так и остались проживать в Лейпциге даже после своей охранной миссии и превратились в отчаянно распутных молодцов. Это были молодые люди, не раз уже изгнанные из различных университетов за драки и долги и нашедшие теперь в Лейпциге, где их благодаря совершенно особым условиям встретили сначала с распростертыми объятиями, надежное убежище.

25

В моих глазах все эти события, подобно землетрясению, разрушили весь привычный порядок вещей, весь уклад жизни. Зять мой, Фридрих Брокгауз, имевший полное основание

обвинять прежние власти Лейпцига в неспособности поддерживать спокойствие и порядок, попал в струю видного оппозиционного движения. Его смелые речи, направленные в ратуше против членов магистратуры, сделали его популярным. Он был выбран вице-комендантом вновь созданной в Лейпциге так называемой общественной гвардии. Эта гвардия освободила наконец от студентов, перед которыми я благоговел, сторожевые посты у городских ворот. Нам было запрещено впредь задерживать прохожих для осмотра паспортов. Зато в новой гражданской милиции я видел нечто вроде французской национальной гвардии, а в моем зяте Брокгаузе – саксонского Лафайета. И это давало желанную пищу моему в высшей степени разгоряченному воображению.

Я начал с увлечением читать газеты и интересоваться политикой. Но в смысле личных интересов политика привлекла меня не настолько, чтобы заставить изменить любимому обществу студентов. Я последовал за ними из гауптвахты у городских ворот в обыкновенные кабачки, куда снова укрылась слава учащейся молодежи.

Особенно страстно мне хотелось самому стать поскорее студентом[138]. Достичь этого можно было только одним путем: надо было снова поступить в гимназию. В гимназии Святого Фомы, где ректором был человек старый и слабый, я мог скорее рассчитывать на успех. Я поступил туда осенью 1830 года с одной определенной целью – приобрести право быть допущенным к выпускным экзаменам. Важнее же всего для меня было, что вместе с приятелями-единомышленниками я организовал в гимназии нечто вроде студенческого братства, так называемого *Pennälern*[139]. Организация его была проведена со всевозможным педантизмом: введен *Komment*, упражнения в фехтовании, дуэли на рапирах[140]. На торжестве открытия корпорации, на которое было приглашено несколько настоящих вождей студенчества, я в качестве *Subsenior'a* [помощника председателя] председательствовал в белых кожаных рейтузах и высоких сапогах с раструбами[141], предвкушая все блаженство предстоящей жизни, когда, наконец-то стану настоящим студентом.

Однако учителя в гимназии были далеко не расположены беспрекословно содействовать моему стремлению стать студентом. К концу полугодия они нашли, что я совсем не интересовался занятиями в их учебном заведении, и никак не соглашались признать, что своей возросшей ученостью я приобрел право «академического гражданства». Надо было всему этому положить конец: я разъяснил моей семье, что совершенно

не стремлюсь сделать хлебную карьеру в университете, а напротив, решил твердо стать музыкантом. Поступлению моему в университет в качестве *Studiosus musicae* ничто не препятствовало: махнув рукой на педантические придирки гимназических владык, я гордо оставил бесполезную для меня гимназию и обратился напрямую к ректору университета, с которым познакомился уже раньше, в дни народных волнений, с прошением о принятии меня в университет в качестве студента музыкального факультета, что и совершилось по внесении определенной платы без дальнейших затруднений.

Однако нужно было торопиться: через неделю наступали пасхальные каникулы, студенты разъезжались из Лейпцига, и тогда, до самого конца праздников, нечего было и рассчитывать быть принятым в корпорацию. Оставаться же все это время в Лейпциге, где я жил, не имея права носить цвета своей земляческой корпорации [Landsmannschaft] [142], к которому я так стремился, представлялось мне невыносимой мукой. Непосредственно от ректора я помчался стрелой в фехтовальный студенческий зал, чтобы, предъявив студенческий билет, просить о зачислении меня в землячество саксонцев[143]. Цель моя была достигнута. Отныне я мог носить цвета корпорации «Саксония»[144], очень в то время любимой и почитаемой всеми как насчитывающей в своей среде много воспитанных молодых людей.

26

В эти пасхальные каникулы, в течение которых я был единственным во всем Лейпциге представителем корпорации «Саксония», со мной случился ряд необыкновенных происшествий. Наша корпорация состояла первоначально главным образом из дворян, и к ним примкнули самые элегантные слои студенчества. Все принадлежали к наиболее уважаемым и состоятельным семьям Саксонии и особенно Дрездена, ее главного города, и каникулы проводили у себя дома, вместе со своими родными. В Лейпциге же оставались во время каникул одни только бездомные, «дикие» студенты, для которых, собственно говоря, не было никаких каникул. Вернее, каникулы для них никогда не прерывались. Между ними выделялась особая конгрегация отчаянных и буйных молодых дикарей, которые, как я уже выше упоминал, нашли здесь в дни былой славы студенчества последний приют.

С этими, мне необыкновенно импонировавшими и

возбуждавшими мою фантазию, рубаками я лично познакомился еще тогда, когда они охраняли владения Брокгауза. Хотя университетский курс длился всего три года, большинство этих молодых людей не отлучалось из университета на родину в течение шести-семи лет. Поистине очарован был я неким Гебхардтом [Gebhardt], необыкновенным красавцем и силачом: его героическая, стройная фигура возвышалась над всеми его товарищами. Однажды, когда он шел по улице об руку с двумя приятелями, здоровыми и крепкими молодыми людьми, ему вдруг пришло в голову поднять их высоко в воздух. Как бы с парой крыльев из людей, он продолжал порхать с ними дальше по улице. Коляску, быстро мчавшуюся навстречу, этот человек останавливал сразу, ухватившись рукой за спицу заднего колеса. Он был глуп, но никто не осмеливался говорить об этом вслух из боязни перед его силой, и ограниченность его, таким образом, как бы даже не бросалась в глаза. Страшная мощь при спокойном темпера-менте сообщала ему какое-то особое достоинство, как бы ставившее его вне сравнения с остальными смертными.

Он прибыл в Лейпциг одновременно с товарищем Дегело [Degelow] родом из Мекленбурга. Этот был тоже силен и ловок, но размеров, во всяком случае, не столь колоссальных, и отличался большой живостью характера и необыкновенно подвижной физиономией. У него в прошлом была уже полная приключений бурная и беспутная жизнь, в которой игра, пьянство, безобразия любовного характера и всегдашняя готовность к дуэлям составляли главное содержание. Смесь бешеного самолюбия с наружной, выработанной, согласно студенческому кодексу, иронически-педантичной холодностью – такое сочетание являлось сущностью этой личности, как и всех подобных натур. Дикому, страстному темпераменту Дегело придавала особенную, демоническую привлекательность злобная бесцеремонность, с какою он часто относился к самому себе. Но в обращении с другими он нередко проявлял известную рыцарскую деликатность.

Вокруг этих двух наиболее ярких фигур группировались другие, образуя вместе компанию истинных представителей студенческого беспутства и доходящего до дерзости мужества. Некий Штельцер [Stelzer], настоящий боевой конь[145] из «Нибелунгов», по прозвищу *Lope*, числился в университете уже двадцатый семестр. Все эти люди представляли собою несомненные пережитки угасающего прошлого. Это были последние представители мира, обреченного на гибель, – они сами это сознавали, и все их поведение объяснялось этим их сознанием, их собственной верой в свой неотвратимый и близкий

конец.

Среди них был некто Шрётер [Schröter], особенно привлекавший меня своею приветливостью, своей приятной ганноверской речью, развитостью и остроумием. Он, собственно, не принадлежал к настоящим «отчаянным», но занимал среди них позицию спокойного наблюдателя. Все в кружке охотно встречались с ним и любили его. Со Шрётером я действительно подружился, хотя он и был значительно старше меня. Через него я познакомился впервые с сочинениями Генриха Гейне[146]; от него я заимствовал некоторое определенное изящество в манере выражений. Я охотно поддавался симпатичному влиянию Шрётера, надеясь, между прочим, извлечь из общения с ним много для себя полезного в совершенствовании собственной внешности. Именно с ним я искал ежедневно встречи и находил его чаще всего либо в Розентале, либо в Швейцарской хижине Кинчи, всегда, однако, в обществе богатырей, вызывавших во мне смешанное чувство ужаса и поклонения.

Все они принадлежали к земляческим корпорациям, враждовавшим с той, к которой принадлежал я. Те, кто знаком с духом корпораций того времени и характером их взаимоотношений, поймут, что это значит: одного только вида враждебных цветов было достаточно, чтобы у самых добродушных людей, если только они были хоть сколько-нибудь под хмельком, темнело в глазах от ярости, и они готовы были положить друг друга на месте. Во всяком случае, то обстоятельство, что я, молоденький, тщедушный студентик с ненавистной им цветной лентой, так доверчиво вертелся среди них, возбуждало в этих «старых петухах», пока они были трезвы, своего рода благодушное одобрение.

Свои цвета, однако, я носил совсем особым образом: в те короткие восемь дней, пока в Лейпциге еще оставались члены моей корпорации, мне удалось приобрести необыкновенно красивую, богато расшитую серебром саксонскую шапочку: увидел я ее у некоего Мюллера[147], впоследствии крупного полицейского чиновника в Дрездене, и меня охватило такое горячее желание обладать ею, что, воспользовавшись его денежными затруднениями и желанием уехать домой на каникулы, добился того, что он продал ее мне. И, несмотря на мою шапочку, эти «свирепые тигры», как я уже говорил, охотно допускали меня в свое логово. Мой друг Шрётер имел тут свое влияние. Только когда начинал действовать грог, главный напиток этой дикой компании, я часто замечал угрюмые взоры и улавливал долетавшие до меня угрозы, истинный смысл которых долгое время ускользал от моего затуманенного хмелем

сознания.

При таких условиях я неизбежно должен был рано или поздно попасть в какую-нибудь историю. Так оно, конечно, и случилось, но поводом к этому послужило обстоятельство, несравненно более важное, чем мелкие уколы, которых я просто не замечал. Само столкновение носило характер для меня почетный, и это обстоятельство долгое время вызывало во мне чувство известного приятного удовлетворения.

Однажды мы со Шрётером сидели в одном из часто нами посещаемых винных погребков, и к нам примкнул Дегело. В сравнительно скромных выражениях он в интимной беседе признался нам в своем влечении к одной очень красивой молодой актрисе, в таланте которой Шрётер усомнился. На это Дегело ответил: пусть кто угодно думает, что хочет, он же считает эту молодую даму самой приличной женщиной во всей труппе. Я спросил его, считает ли он мою сестру менее приличной. Согласно студенческим представлениям о чести Дегело, не имевший и отдаленнейшего намерения оскорбить меня, сделал все, что мог, не роняя своего достоинства: он ответил, желая меня успокоить, что, конечно, он сестру мою считает не менее приличной, но настаивает на своем заявлении относительно той молодой дамы, о которой он упомянул. На это немедленно последовало с моей стороны объявление войны в обычной форме: «Ты глупый мальчишка». Слова эти, обращенные к зрелому малому, прозвучали в моих собственных ушах как смешная нелепость. Помню, что в первую минуту Дегело невольно передернуло, молния сверкнула в его глазах. Однако он быстро овладел собой и приступил к выполнению обычных при вызове формальностей.

Поединок предстоял на «кривых саблях»[148]. Участие в дуэли создало мне известную славу, и менее чем когда-либо чувствовал я поэтому желание держаться в стороне от привычной компании. Но я стал внимательнее прислушиваться к высказываниям этих рубак по отношению ко мне, и в результате не проходило вечера, чтобы между мной и кем-нибудь из этих ужасных скандалистов не выходило столкновения, сопровождавшегося всякий раз вызовом. Продолжалось это до тех пор, пока в Лейпциг не вернулся один из членов нашей корпорации, некто граф Зольмс [Solms][149]. Он по-товарищески зашел ко мне, расспросил о происшедшем, похвалил мое поведение, но посоветовал до возращения наших сокорпорантов не носить цветов братства и отстать от той дурной компании, в которой я вращался.

Все это, к счастью, длилось недолго. Университет оживился, фехтовальный зал наполнился снова. Необыкновенная и грозная

ситуация, в силу которой я оказался, по студенческому выражению «висящим» на конце рапир полдюжины страшнейших рубак, доставила мне среди фуксов[150] и молодых корпорантов и даже среди уважаемых буршей «Саксонии» почетное положение. Все формальности были урегулированы, промежутки между различными дуэлями установлены, и мне обеспечено было благодаря заботам «сеньоров»[151] необходимое время для приобретения хотя бы некоторой ловкости в фехтовании. Беспечность моя по отношению к предстоящим дуэлям, из коих каждая грозила мне смертельною опасностью, удивляла в то время меня самого. Но каким образом судьба все же охранила меня от последствий легкомысленного поведения, это и по сию пору кажется мне истинным чудом. Вот почему здесь уместно рассказать об этих вещах подробнее.

27

Чтобы подготовить меня к дуэли, необходимо было познакомить меня на деле с характером поединков, и для этого я должен был лично на таких поединках присутствовать. Фуксы, однако, допускались на место поединка лишь в том случае, если им поручали выполнение некоторых мелких услуг: нам доверяли отнести рапиры [«шлэгеры»] корпорации (почетное драгоценное оружие, собственность землячества) к точильщику и оттуда принести их обратно. Такое поручение было небезопасно и должно было выполняться в большом секрете, так как дуэли были запрещены законом. В награду за исполненное поручение фуксу разрешалось присутствовать в качестве зрителя на предстоящей дуэли.

Когда я добился этой чести, местом поединка была назначена бильярдная комната в одном ресторане на Бургштрассе [Burgstrasse]. Бильярд был отодвинут в сторону, и уполномоченные присутствовать зрители уселись на нем. Между ними был и я. Взгромоздившись повыше, я смотрел с бьющимся сердцем на жуткое и чарующее своим мужеством зрелище. Мне тогда рассказали про одного моего знакомого (еврея Леви [Levy], по прозвищу Липперт[152]), который однажды на дуэли в этом же ресторане так энергично отступал перед своим противником, что когда за его спиной открыли дверь, он, пятясь, вышел на лестницу и сбежал по ней до самой улицы, все время отбиваясь от воображаемого противника.

После того как несколько пар сменили друг друга, наступила очередь поединка между сеньором «маркоманов»[153], Темпелем

[Tempel], и неким Вольфартом [Wohlfahrt], «замшелым» студентом, «обучающимся» в университете уже в продолжение четырнадцати семестров. С ним мне предстояло дуэлировать в будущем. Обычно потенциальному противнику присутствовать на такой дуэли не разрешалось, так как он мог заранее изучить слабые стороны своего партнера. Поэтому мой сеньор обратился к Вольфарту с вопросом, не требует ли он моего удаления, на что тот пренебрежительно ответил, чтобы оставили, ради бога, «фуксика» в покое. Таким образом, я собственными глазами видел, как был выведен из строя рубака, обнаруживший, между прочим, на этой дуэли такую опытность и ловкость, что исход будущего моего с ним поединка неизбежно должен был вызвать во мне серьезнейшую тревогу. Противник, студент огромного роста, рассек ему артерию на правой руке. Дуэль была немедленно прекращена, и врач[154] заявил, что Вольфарт на долгие годы лишен возможности пользоваться оружием. В силу этих обстоятельств было тут же объявлено, что моя с ним дуэль состояться не может. Не отрицаю, что этот оборот дела был мне приятен.

Вскоре после этого в *Grünen Schenke* [«Зеленом трактире»] состоялся первый всеобщий «коммерс»[155] земляческих корпораций. Такие «коммерсы» – главное поле для скандалов, ведущих к дуэлям. Здесь я нажил себе новую дуэль с неким Тишером [Tischer], но зато тут же узнал, что освободился от двух прежних, наиболее грозных противников, благодаря тому, что оба они бесследно скрылись, преследуемые за неоплаченные долги. Только об одном из них, а именно об ужасном Штельцере, по прозвищу Lope, я узнал кое-какие подробности: воспользовавшись тем, что в то время беглые поляки, которым удалось пересечь границу Польши, направлялись через Германию во Францию, он выдал себя за одного из пострадавших борцов и пробрался впоследствии в Алжир.

На обратном пути с «коммерса» Дегело, с которым мне предстояло через несколько недель драться, предложил мне прибегнуть к так называемому *Komment-Suspendu*, – приему, в силу которого, если обе стороны на него согласны, как это и было в данном случае, противникам разрешается до дуэли общаться и беседовать друг с другом; без этого всякого рода сношения между дуэлянтами строжайшим образом запрещались. Рука об руку возвращались мы вместе в город. С рыцарской мягкостью объявил мне мой грозный и столь интересный собеседник, что он рад через несколько недель встретиться со мной в поединке, что почитает это для себя за честь и удовольствие, так как любит меня и уважает за благородное поведение. Редко случалось,

чтобы личный успех так льстил моему самолюбию. Мы обнялись и расстались с уверениями во взаимной симпатии, которые, благодаря своему торжественному характеру, оставили во мне незабываемый след. Дегело объяснил мне, что раньше ему необходимо отправиться в Йену, где ему предстоит дуэль на эспадронах. Через восемь дней пришло в Лейпциг известие о смерти Дегело, заколотого на этой дуэли.

28

Известие это сильно поразило меня. Я жил, как во сне. Но вдруг пришло уведомление, что наступил срок моей дуэли с Тишером. Этот умелый и энергичный фехтовальщик был выбран сеньорами мне в противники для первой дуэли, так как он был небольшого роста. Я беззаботно относился к предстоящему первому поединку, несмотря на то, что не мог особенно положиться на свой навык в фехтовании: обучение шло наспех и не дало особых результатов.

В то время я страдал эритемой[156], при которой, как мне говорили, ранения грозят особенно серьезной опасностью. Указание на это обстоятельство должно было повести за собой отсрочку дуэли. Однако мне и в голову не пришло заговорить о своей болезни, хотя такое умолчание считалось противоуставным, и при этом я был совершенно уверен в том, что, конечно же, буду изранен. Дуэль была назначена на 10 часов утра, и я вышел из своей квартиры, с улыбкой думая о том, как через несколько часов меня доставят домой всего изрубленного, и какое впечатление произведет это на матушку и на сестер. Когда я подошел к дому на Брюле, где жил мой сеньор, тот окликнул меня из окна. Это был спокойный, с приятными манерами человек, некто фон Шёнфельд [Schönfeld]. С трубкой в зубах, свисающей из окна на улицу, он сообщил мне: «Можешь идти домой, мальчик, ничего не будет – Тишер лежит в госпитале».

Когда я пришел наверх, я встретил нескольких корпорантов, от которых узнал, что Тишер прошлой ночью буйствовал пьяный в публичном доме и был там изуродован самым постыдным образом. Оттуда полиция доставила его в больницу. Результатом всего этого должно было стать его исключение из университета и прежде всего изгнание из студенческой корпорации.

Не могу ясно вспомнить, из-за чего принуждены были покинуть Лейпциг остальные забияки из числа вызванных мной в те злосчастные каникулы – знаю только, что эта полоса моей студенческой славы отошла на задний план и уступила место

новым увлечениям.

Начался «фукс-коммерс», на который всякий, кто только мог, отправлялся через весь город в экипаже, запряженном четверкой цугом. Ритуал *Landesvater*[157] своею торжественностью произвел на меня настолько сильное впечатление, что мною овладело особого рода честолюбие: покинуть «коммерс» только одним из самых последних. Таким образом, я провел три дня и три ночи главным образом за игрой в карты. Эта страсть со времени первой ночи, проведенной на «коммерсе», опутала меня своей дьявольской сетью.

Несколько студентов из числа наиболее богатых – их было приблизительно с полдюжины – с рассветом засели за игру в ландскнехт[158] и образовали с того момента ядро игроков, к которому в течение дня присоединялись все новые члены, возвращавшиеся из города. Одни приходили посмотреть, продолжается ли игра, другие уходили обратно в город. Только я в числе этих шести оставался там все время, дни и ночи, не покидая поста.

Сначала мне хотелось одного: вернуть игрой свой взнос за «коммерс» (два талера). Это мне удалось, и меня воодушевила надежда выиграть столько, чтобы расплатиться со всеми бывшими в то время у меня долгами. Здесь со мной повторилось приблизительно то же, что и с изучением теории ком-позиции. Я был уверен, что по методу Ложье изучу композицию, и наткнулся на ряд неожиданных затруднений, на которых и застрял надолго. Так случилось и теперь с моим планом быстро улучшить свое финансовое положение: с выигрышем дело шло не так скоро, и в течение трех приблизительно месяцев я предавался азарту до такой степени, что все остальные мои страсти потеряли надо мной всякую власть. Я не показывался ни в фехтовальной зале, ни в кабачках, ни на дуэлях: целыми днями я ломал себе голову над тем, каким бы образом добыть денег, чтобы затем в тот же вечер за один прием их проиграть. Напрасно матушка, не имевшая никакого представления о действительном характере моих гнусных ночных похождений, прилагала все усилия удержать меня по вечерам дома: изо дня в день уходил я после обеда и только с утренней зарей возвращался к воротам нашего дома, перелезал через них, так как ключа мне не давали, и пробирался тихонько в свою комнату, расположенную отдельно, в стороне от других.

В игре меня преследовали неудачи, и это доводило меня до отчаяния и разжигало страсть до крайности: я был как помешанный. Во мне совершенно исчез интерес ко всему, что до того так привлекало меня в студенческой жизни. Тупое

равнодушие к мнению прежних товарищей овладело мной. Таясь от всех, пробирался я по вечерам в маленькие игорные притоны Лейпцига и здесь проводил ночи в обществе отборнейших негодяев студенческого мира. Тупо равнодушно переносил я даже явное презрение сестры Розалии, которая едва удостаивала меня взгляда при встречах, когда я, бледный и угрюмый юный распутник, заходил иногда в комнаты матушки.

Доведенный до крайнего отчаянья, я решился, наконец, прибегнуть к последнему средству: я рискнул смело стать лицом к лицу с преследовавшей меня судьбой. Во мне сложилось убеждение, что добиться выигрыша можно, лишь имея в своем распоряжении большие деньги для ставок, и когда матушка доверила мне получить свою пенсию, составлявшую довольно крупную сумму, я решил сделать опыт с этими деньгами. В ту ночь я проиграл все, что было мною принесено. Когда я ставил на карту последний талер, я переживал ощущения, каких я до того, во всю мою молодую жизнь, сравнительно богатую испытаниями, еще не испытывал. Потрясение было так велико, что, совершенно трезвый, я несколько раз уходил от игорного стола: меня тошнило. С этим последним талером я рисковал всем на свете. О возвращении домой, к родным, нечего было и думать, и мысленно я видел уже себя среди полей и лесов, в сумерках наступающего утра, бредущим, как блудный сын, без определенной цели, без пристанища. Охватившее меня отчаяние не поддается описанию, так что когда моя карта взяла, я весь выигрыш вместе со ставкой опять бросил на стол. И это было повторено несколько раз подряд, пока сумма выигрыша не достигла довольно заметной цифры. Я продолжал выигрывать. Отчаянная смелость не покидала меня, я шел на все: внезапно я с необыкновенной ясностью сознал, что играю сегодня в последний раз. Мне так необыкновенно везло, что банкометы в испуге решили прекратить игру.

Действительно, я не только вернул проигранное в эту ночь, но выиграл сверх того сумму, достаточную для покрытия всех долгов. Горячая, все возраставшая радость, святое чувство охватило меня. Вместе с поворотом счастья я ощутил возле себя Бога или ангела его, услышал тихий шепот предостережения и утешения. В последний раз я перелезал на рассвете через ворота, чтоб пробраться в свою комнату. Здесь я заснул глубоким и укрепляющим сном. Я проснулся поздно, бодрый, как бы вновь рожденный. Когда я отнес матери ее деньги, я, не стыдясь, совершенно откровенно, не ожидая расспросов, рассказал все, что произошло в эту решительную ночь, причем не скрыл, как преступно рискнул ее деньгами. Матушка сложила набожно руки,

поблагодарила Бога за оказанную мне милость и высказала уверенность, что отныне я спасен, что отныне невозможно, чтобы я снова погряз в подобном пороке.

И действительно, с этого времени всякие искушения потеряли власть надо мной навсегда. Та атмосфера, в которой я до сих пор все более и более запутывался, сразу предстала предо мной во всей своей нелепости и непривлекательности: страсть к игре сделала меня уже и ранее равнодушным к студенческому тщеславию. И, освободившись, я сразу стал лицом к лицу с совершенно новым миром. Отныне я весь принадлежал этому миру, отдавшись с необыкновенным, до того мне незнакомым чувством изучению музыки. Я вступил в новую фазу – то была фаза серьезного труда.

29

Мое музыкальное развитие не совсем, однако, прекращалось в только что пережитый период полнейшего одичания. Напротив, это была единственная область, в которой моя духовная жизнь хоть как-то себя проявляла. О сколько-нибудь планомерной работе по изучению музыки, конечно, не могло быть и речи. Поэтому мне и сейчас непонятно, как ухитрился я найти время закончить довольно большое число композиций. О написанной мною увертюре в C-dur (6/8) и о сонате в четыре руки, B-dur, я не сохранил никаких воспоминаний. Помню только, что мы с сестрой Оттилией прилежно разыгрывали ее на фортепьяно, и так как она нам обоим понравилась, то я инструментовал ее для оркестра. Зато с другой моей композицией того времени, с увертюрой B-dur, у меня связано воспоминание, составившее эпоху в моей жизни.

Эта симфония была в такой же мере плодом моего изучения Девятой симфонии Бетховена, как некогда «Лойбальд и Аделаида» явилась плодом изучения Шекспира. Особенно ясно я старался подчеркнуть в этой вещи мистическую роль оркестра: я разбил его на три мира, на три различных, друг с другом борющихся элемента. Мне хотелось дать читателю партитуры возможность следить глазами за игрой этих элементов, и для этой цели я решил воспользоваться цветными чернилами разных цветов. Но я не мог достать зеленых чернил, и это одно помешало мне в моих живописно-красочных стремлениях. Партии медных инструментов должны были быть написаны черными чернилами, струнные – красными, а духовые – зелеными.

Свою странную партитуру я предложил на просмотр

тогдашнему музикдиректору Лейпцигского театра Генриху Дорну[159]. Этот еще совсем молодой чело-век очень нравился лейпцигской публике и импонировал ей как чрезвычайно опытный и толковый музыкант, как приятный, любящий общество собеседник. Еще и теперь не могу понять, что побудило его пойти навстречу моему желанию выступить с этой увертюрой публично. Впоследствии я вместе с другими, знавшими любовь Дорна ко всякого рода насмешливым выходкам, стал склоняться к мысли, что он хотел воспользоваться случаем попросту вышутить меня. Однако сам он всегда настойчиво утверждал, что увертюра ему показалась интересной, и говорил при этом, что достаточно выдать ее за неизвестный труд Бетховена, чтобы публика, ничего не поняв, встретила вещь с восторгом.

Это было в Рождество рокового 1830 года. В рождественский сочельник спектаклей, по обыкновению, не было, и в Лейпцигском театре был объявлен концерт в пользу бедных, обычно мало привлекавший публику. Первым номером на программе стояли интригующие слова: «Новая увертюра» – и только. Репетицию я прослушал, забравшись с большими предосторожностями в укромный уголок. Я вынес высокое мнение о хладнокровии Дорна, когда он, заметив подозрительное возбуждение среди музыкантов, начавших разбираться в загадочной композиции, проявил необыкновенную твердость и самообладание. Основная тема аллегро была по построению четырехтактная. Но после каждого четвертого такта вводился отдельный пятый, совершенно к мелодии непричастный, выделявшийся особым ударом литавры на второй его четверти. Так как удар этот звучал очень странно и одиноко, без связи с остальной музыкой, то игравший на литавре, думая всякий раз, что ошибается, в смущении смягчал его, боясь сообщить ему тот резкий акцент, с каким он был обозначен в партитуре. Лично я, испуганный собственным замыслом, был этим доволен. Однако Дорн, к моему искреннему огорчению, вывел пристыженную литавру на чистую воду и настоял на том, чтобы музыкант сообщал злосчастному удару указанную в партитуре выразительность.

Когда после репетиции я сообщил Дорну свои тревоги на этот счет, мне не удалось уговорить его согласиться на смягчение фатального удара литавры: он стоял на том, что так выйдет хорошо. Несмотря на его утешения, я был очень смущен и не решился открыть знакомым имя композитора. Только сестру Оттилию, которой уже пришлось однажды выстрадать секретные чтения моей пьесы «Лойбальд и Аделаида», я посвятил в эту тайну и уговорил отправиться со мной на концерт прослушать

увертюру.

В этот вечер в доме моего зятя Фридриха Брокгауза было рождественское праздничное торжество, и на этом торжестве хотелось быть и мне, и моей сестре. Как член семьи моего зятя, сестра была в этот вечер особенно занята и, только с трудом могла вырваться из дому ненадолго. Зять, чтобы дать ей возможность поскорее вернуться, велел заложить для нас лошадей. Мое первое вступление на арену музыки было обставлено, таким образом, с некоторой помпезностью: подъехали мы к театру в коляске. Оттилия заняла место в ложе зятя, а я принужден был искать свободного места в партере. Я забыл запастись билетом, и служитель не хотел пускать меня в зал. Тем временем настройка инструментов в оркестре становилась все интенсивнее, и я, боясь опоздать к началу, решил открыться, объяснив, что я – автор «Новой увертюры». Это помогло: меня без билета пропустили в зал. Я прошел к одной из передних скамей партера и опустился на нее, охваченный безумным волнением.

Увертюра началась. После того как «черные» медные инструменты провели свою полную выражения тему, вступила «красная» тема (Allegro), которая, как я уже говорил, на каждом пятом такте прерывалась ударом литавры из другого, «черного» мира. Какое впечатление произвело на публику дальнейшее вступление «зеленого» мотива духовых инструментов и затем сочетание всех трех тем, «черной, красной и зеленой», осталось для меня неясным. Фатальные удары литавры, выполняемые с особенной, злобной резкостью, привели меня в такое возбужденное состояние, что я совершенно растерялся.

В публике правильное и частое повторение этого эффекта вызвало сна-чала удивление, а затем и взрыв откровенного веселья. Я слышал, как мои соседи высчитывали наперед появление ударов и предсказывали их. А я, знавший верность их подсчетов, страдал от этого невыносимо. Я потерял сознание. Очнулся я наконец, как от странного, непонятного сна, когда увертюра, в которой я пренебрег всеми банальными заключительными формами, внезапно оборвалась. То, что я испытывал при чтении гофманских фантастических рассказов, ничто по сравнению с тем странным состоянием, в какое я пришел, когда под конец увидел полное изумление публики. Я не слышал никаких выражений неудовольствия, ни шиканья, ни порицаний, не было даже смеха – было только всеобщее величайшее удивление перед чем-то необыкновенно странным: каждому, как и мне, казалось, что это какой-то неслыханный сон. Самое мучительное было, однако, впереди – мне необходимо

было сейчас же оставить партер, чтобы проводить сестру домой. Пришлось встать, двинуться к выходу между скамьями – это было поистине ужасно.

Однако все это было ничто по сравнению с тем чувством, которое охватило меня, когда у дверей я столкнулся снова со служителем: странный взгляд, которым он проводил меня, оставил во мне неизгладимый след, и долгое время потом я не заглядывал в партер Лейпцигского театра. Надо было еще зайти в ложу за сестрой – она была полна живого ко мне сострадания. Надо было затем молча ехать с ней домой и там принять участие в семейном празднике, блеск которого казался злой иронией во мраке охватившего мою душу настроения.

30

Однако я не поддался унынию: я думал загладить этот провал, найти утешение в имевшейся у меня в запасе другой увертюре к «Мессинской невесте». Эту увертюру я считал более удачной. Но о вторичном выступлении в Лейпцигском театре нечего было и думать, так как в дирекции, несмотря на дружеские мои отношения с Дорном, мое имя было очень скомпрометировано. В это же время я сделал наброски композиций к гётевскому «Фаусту», из которых некоторые сохранились у меня до сих пор. Но тут наступил тот острый период распутной студенческой жизни, который уничтожил во мне последние следы серьезного интереса к музыкальным работам.

Одно время я вообразил, что в качестве студента я должен посещать и лекции. Я попробовал слушать фундаментальный курс философии у Траугота Круга [Krug], мирного усмирителя студенческого восстания. Но достаточно было одного часа, чтобы заставить меня отказаться навсегда от подобной затеи.

Два или три раза, тем не менее, я посетил лекции по эстетике одного более молодого профессора Вайса[160]: такое необыкновенное прилежание находилось в связи с моим интересом к личности Вайса, с которым я познакомился в доме моего дяди Адольфа. Вайс тогда перевел «Метафизику» Аристотеля и посвятил ее, если не ошибаюсь, с известным полемическим расчетом Гегелю. Тогда я из разговора дяди Адольфа с Вайсом впервые узнал о философии и философах вещи, произведшие на меня глубокое впечатление. Припоминаю, что Вайс, рассеянный вид, быстрая и порывистая речь которого, а главное – интересное, глубокомысленное выражение лица крайне

поразили меня, в ответ на упрек в неясности его писательского стиля стал оправдываться тем, что решение глубочайших проблем человеческого духа ни в каком случае не может быть сделано доступным для черни языком. Этот показавшийся мне необыкновенно убедительным афоризм стал для меня с того момента в своем роде руководящим принципом. Помню, что я написал однажды по поручению матери письмо старшему моему брату Альберту, и брат пришел в самый искренний ужас по поводу этого письма, его стиля. Он выразил даже опасение, не болен ли я, не собираюсь ли сойти с ума.

Несмотря на то что из курса лекций Вайса я должен был почерпнуть много интересного, мне не удалось прослушать его до конца: вся моя жизнь и обуявшие меня страсти влекли меня не к изучению эстетики, а к совершенно другим вещам. Тем не менее заботы матушки заставили меня даже в эту пору снова заняться музыкой. Было совершенно очевидно, что мой прежний учитель Мюллер не мог поддержать во мне длительного, серьезного интереса к делу. Решено было поэтому посмотреть, не окажется ли способным сделать это другой, новый учитель.

В то время место кантора и музикдиректора при церкви Святого Фомы, издавна считавшееся в Лейпциге очень почетным, занимал Теодор Вайнлих[161] – до него это место занимал [Иоганн Готфрид] Шихт [Schicht; 1753–1823], а некогда сам Иоганн Себастьян Бах. По музыкальному образованию Вайнлих принадлежал к староитальянской школе, учился в Болонье, в школе падре Мартини[162]. Как композитор, он был особенно известен своим замечательным уменьем прекрасно писать для голоса. Сам он рассказывал мне, что один лейпцигский издатель предлагал ему однажды на очень выгодных условиях заняться составлением нескольких тетрадей вокальных упражнений, подобных тем, которые другому издателю принесли хороший доход. Вайнлих ответил, что сейчас у него нет готовых композиций такого рода, и предложил ему, если тот действительно намерен издать что-нибудь из его сочинений, свою новую мессу. Однако издатель это предложение отклонил: «Кто получил мясо, может грызть и кости». Скромность, с какою Вайнлих, передал мне этот эпизод, была отличительною чертою этого прекрасного во всех отношениях человека.

Крайне слабый и болезненный, он колебался сначала, когда матушка пришла со мною к нему, прося принять меня в ученики. Долгое время не сдавался он на ее усиленные просьбы, пока, наконец, познакомившись по принесенной мною фуге с плачевным состоянием моих музыкальных познаний, не согласился из видимой жалости и сердечного сострадания ко мне. При этом, однако, он поставил условием, чтобы в течение полугода я совершенно отказался от всяких композиций и терпеливо выполнял только его задания. Первую половину своего обещания я сдержал свято благодаря тому, что окунулся всецело в разгул студенческой жизни. Но заниматься одними упражнениями в четырехголосной гармонии, в связном, строгом стиле, – против этого решительно возмущался во мне не только легкомысленный студент, но и автор стольких сонат и увертюр! Вайнлих стал на меня жаловаться, хотел наконец и вовсе от меня отказаться. Это совпало с тем поворотным пунктом в моей жизни, который связан с потрясающими впечатлениями последней ужасной ночи в игорном доме.

Заявление Вайнлиха, что он больше ничего со мною сделать не может, взволновало меня почти так же, как и те события. Пристыженный и тронутый, я просил кроткого старика, которого

искренне полюбил, простить меня и обещал отныне работать настойчиво и терпеливо. И вот однажды Вайнлих велел мне прийти утром в семь часов, чтобы у него на глазах до обеда разработать «скелет» фуги. Он действительно посвятил мне всё это время и следил внимательно за каждым мной написанным тактом, сопровождая свои замечания поучительными советами и указаниями. В полдень он отпустил меня, поручив дома закончить набросок и разработать побочные голоса. Когда я принес ему затем готовую фугу, он передал мне для сравнения сделанную им самим разработку той же темы.

Общая работа над одними и теми же задачами сблизила меня с моим милым учителем и связала нас плодотворной любовью: и для него, и для меня дальнейшие наши совместные занятия стали источником больших наслаждений. Меня поражало, как быстро текло при этом время. В течение двух месяцев я кроме целого ряда сложнейших фуг успел проштудировать множество труднейших контрапунктических этюдов разнообразнейшего характера. Когда однажды я принес учителю одну особенно сложно разработанную двойную фугу, он прямо взволновал меня, заявив, что отныне я готов, что у него мне нечему больше учиться. Так как я знал, что эта работа, собственно, никаких усилий мне не стоила, то мне приходили в голову сомнения, могу ли я все-таки считать себя серьезно образованным музыкантом. Вайнлих сам, по-видимому, не придавал особенно большой цены тому, чему я научился у него. Он говорил: «Вероятно, вы никогда не будете писать фуг или канонов: то, что вы действительно усвоили, это самостоятельность. Вы стоите теперь на собственных ногах и чувствуете, что, если понадобится, справитесь с какими угодно трудностями».

32

Благодаря влиянию Вайнлиха я полюбил спокойную ясность и связную текучесть в музыке. Это было то, чему он меня научил на собственном примере. Еще при работе над той первой фугой он заставил меня вести голоса в связи с написанным к ним текстом: так он пробудил во мне потребность удобно писать для голоса. Чтобы, однако, я вполне смог овладеть его методой, а он – ненавязчиво придать моему музыкальному стилю ясное спокойствие, Вайнлих в то же время задал мне сочинить сонату, в которой из преданности ему я должен был держаться величайшей трезвости в гармонических и тематических построениях. В качестве образца он указал мне на одну из детских сонат

Плейеля[163].

Кто знал мои незадолго до того написанные увертюры, должен был прийти в величайшее изумление оттого, что я мог заставить себя сочинить подобную сонату. Чтобы вознаградить меня за выдержку, Вайнлих посоветовал владельцам музыкального издательства «Брейткопф и Гертель»[164] напечатать ее. В настоящее время благодаря нескромности этой фирмы соната появилась у них во втором издании.

С этого момента Вайнлих разрешил мне все. Прежде всего он предложил мне сочинить фантазию для фортепьяно fis-moll. Я чувствовал себя совершенно свободным от установленных форм и написал ее в речитативно мелодическом стиле. Эту вещь он похвалил, и его похвала доставила мне истинное удовлетворение. Вслед за тем возникли три увертюры, и все три вызвали его благосклонный отзыв. Первая из них (d-moll) была исполнена в ближайшую зиму (1831–1832) на одном из концертов Лейпцигского Гевандхауза.

Здесь царила тогда достаточная свобода нравов. Инструментальные произведения игрались без дирижера – перед пюпитром просто становился концертмейстер (Маттэи[165]) и вел оркестр своей игрой на скрипке. Только при исполнении вокальных номеров появлялся с внушительной синей дирижерской палочкой в руке исключительно популярный в Лейпциге Поленц[166] – истый тип благодушного толстого музикдиректора – и становился за дирижерским пультом.

При таких условиях ежегодное исполнение Девятой симфонии Бетховена представляло собой нечто в высшей степени странное. Сначала оркестр справлялся с первыми тремя частями, словно с какой-нибудь гайдновской симфонией. Затем появлялся Поленц, чтобы на этот раз вместо легковесной итальянской арии, вокального квартета или кантаты, выполнить труднейшую для дирижера задачу: провести максимально сложную четвертую часть с ее, можно сказать, загадочно скомпонованным оркестровым введением. Никогда не забуду моего впечатления от одной из первых репетиций этой симфонии. Поленц боязливо и старательно держал такт в три четверти, и дикие выкрики фанфар, с которых эта часть начинается, в комбинации с тяжеловесным поленциевским ритмом вызывали ощущение какой-то невероятной, «прихрамывающей» галиматьи. Поленц держался своего темпа в надежде как-нибудь справиться с речитативом контрабасов – это не удавалось. Он напрягал все усилия, но речитатив никак не налаживался, и, помню, меня охватило тоскливое сомнение, не написал ли Бетховен и в самом деле подобной нелепости. Наконец предел этому положил

контрабасист Темлер [Temmler], заслуженный ветеран оркестра, человек прямой и грубый: он крикнул энергично Поленцу, чтобы тот оставил палочку в покое, – и речитатив прошел.

Однако с того момента, как я услышал исполнение четвертой части симфонии при столь неординарных, не вполне для меня ясных обстоятельствах, во мне зародилось мучительное сомнение, понимаю ли я сам это странное музыкальное произведение или нет. Долгое время я гнал от себя всякие размышления на этот счет и без всякой аффектации стал искать удовлетворения в музыке совсем другого свойства – светлого, успокаивающего характера. В особенности изучение контрапункта привело меня к тому, что я преклонился перед благодетельной прелестью творчества Моцарта, перед его легкой и текучей манерой разработки труднейших технических задач. В этом отношении последняя часть его большой симфонии C-dur[167] представлялась мне образцом, достойным всяческого подражания. После того как моя увертюра d-moll, написанная под сильным влиянием бетховенской увертюры «Кориолан»[168], была удачно исполнена, встречена публикой благосклонно и доставила мне в первый раз возможность увидеть на лице матушки улыбку одобрения и надежды, я написал вторую увертюру C-dur, завершавшуюся таким фугато[169], лучше которого я в то время ничего не в состоянии был создать в честь своего нового кумира.

И эта увертюра тоже была скоро исполнена на одном из концертов гастролировавшей в Лейпциге популярной певицы Палаццези[170] (из Дрезденской итальянской оперы). Еще до этого я прослушал ее на концерте музыкального общества «Эвтерпа»[171], где сам дирижировал. При этом, помню, странное впечатление произвело на меня одно замечание матушки: моя увертюра, выдержанная в строгом полифоническом стиле и лишенная эмоционального оживления, неприятно поразила ее. Свое удивление по этому поводу она выразила тем, что подчеркивала в разговоре со мной свой восторг перед исполненной на том же концерте увертюрой «Эгмонт». Она говорила, что «этот род музыки все же больше волнует, чем какая-нибудь глупая фуга».

Вслед за тем я написал еще одну (opus 3) увертюру к драме Раупаха[172] «Король Энцио»[173], в которой снова стало заметным бетховенское влияние. Благодаря хлопотам сестры Розалии я добился того, что ей разрешили исполнить эту увертюру в театре перед началом спектакля. Из предосторожности, однако, о ней на афише не объявили, продирижировал же ею музикдиректор Дорн. Так как исполнение ее не встретило никаких противодействий, а публике она не помешала ни в чем, то при дальнейших

представлениях долго державшейся на сцене драмы Раупаха о моей увертюре объявлялось уже открыто, и она шла под полным именем композитора.

Теперь я приступил к написанию большой симфонии в C-dur. В ней я развернул все, чему научился и что извлек из Бетховена и Моцарта. Я мечтал создать музыкальное произведение, которое можно было бы исполнять и слушать. Симфонию эту я тоже снабдил, конечно, заключительной фугой в последней части, а темы всех частей были так скомпонованы, что в тесном голосоведении могли быть контрапунктически согласованы друг с другом. При этом страстный, заносчиво смелый элемент первой части «Героической симфонии»[174] не остался без явственного влияния на мою концепцию. Во [второй части] Andante можно было даже проследить отзвуки моего былого музыкального мистицизма: повторяющаяся вопросительная модуляция из минорной терции в квинту связывала в моем сознании это музыкальное произведение, разработанное с явным преобладанием стремления к ясности, с прежними детскими фантазиями.

Когда в следующем году я хлопотал об исполнении симфонии в Гевандхаузе и посетил с этой целью Фридриха Рохлица[175], тогдашнего Нестора[176] лейпцигских музыкальных эстетов и председателя концертного общества. Этот господин, которому была уже передана для просмотра моя партитура, был поражен моей молодостью: судя по характеру произведения, он ожидал встретить во мне гораздо более зрелого, опытного, старого музыканта.

Прошло, однако, довольно много времени, прежде чем увертюра была публично исполнена. За этот период я успел пережить много новых впечатлений, к рассказу о которых и перехожу теперь.

33

Короткая, но столь бурная студенческая жизнь не только задержала ход моего музыкального развития, но почти парализовала во мне всякую духовную жизнь. Однако, как уже было сказано, я не совсем забросил тогда занятия музыкой. Теперь же, когда весь этот угар улегся и во мне снова проснулся интерес к миру политических явлений, я впервые почувствовал прямое отвращение к бессмысленному студенческому распутству. И действительно, скоро я забыл весь этот кошмар. Борьба Польши за освобождение из-под русского гнета[177] была тем событием,

которое наполнило мою душу все растущим восторгом. Кратковременные успехи поляков в мае 1831 года привели меня в изумление и экстаз: мне казалось, что совершается чудодейственное обновление мира. Напротив, весть о битве под Остроленкой поразила меня несказанно: как будто мир на моих глазах снова рушился.

Когда в студенческом кабачке, в обществе товарищей, я затронул в беседе одно из этих событий, меня грубо и зло вышутили, и тут я впервые ясно увидел ужасную, теневую сторону царившего в немецком обществе духа. В этой среде принципиально подавлялся всякий открытый энтузиазм: все втискивалось в рамки напускной внешней бравады, сердечной сухости и подчеркнутой бесчувственности. С величайшим хладнокровием и без малейшего желания напиваться допьяна и делать долги считалось почти такой же доблестью, как мужество на дуэли. Лишь впоследствии я понял благородную сущность немецких *Burschenschaft'ов* [студенческих обществ], совершенно скрытую под этими уродливыми извращениями студенческого духа. Но тут я лично ощутил всю возмутительность господствующего настроения, когда в ответ на выражения глубокой печали по поводу несчастного сражения под Остроленкой меня грубо осадили.

Должен к чести своей сказать, что эти впечатления помогли мне быстро порвать с разнузданным студенческим миром. В период занятий с Вайнлихом я позволял себе одно-единственное развлечение: каждый вечер я посещал кондитерскую Кинчи на Клостергассе [Klostergasse], где со страстным рвением поглощал свежие номера газет. Здесь многие мне сочувствовали. Охотно прислушивался я часто к разговорам пожилых людей, оживленно беседовавших о политике. Интересовали меня тогда и беллетристические журналы, и я снова стал много читать, хотя без особого разбора. Теперь стало привлекать мое внимание все остроумное, все блестящее, тогда как раньше меня увлекало только все грандиозное и фантастическое. Но глубже всего меня захватила все-таки судьба польского восстания: осаду и взятие Варшавы я пережил как личное несчастье.

Неописуемо было мое волнение, когда через Лейпциг стали проходить первые партии польских эмигрантов, направлявшиеся во Францию, остатки разбитой польской армии, и никогда не забуду того впечатления, какое произвел на меня вид первой группы этих несчастных, расположившихся в гостинице *Grünen Schild* [«Зеленый Щит»] на Фляйшергассе [Fleischergasse]. Охватившее меня тогда глубокое уныние сменилось восторгом и настоящим энтузиазмом, когда в фойе Гевандхауза, где в тот

вечер исполнялась симфония c-moll[178] Бетховена, я имел возможность увидеть близко группу этих героев, состоявшую из нескольких выдающихся вождей польского восстания.

Особенно привлекли мое внимание могучая фигура и мужественное лицо графа Винцента Тышкевича[179]: в этом человеке сочеталось спокойное, благо-родное достоинство с совершенно новым для меня выражением твердости и благожелательной простоты. Весь вид этого человека, в кунтуше и красной бархатной шапке, с истинно королевской осанкой, сразу уничтожил во мне все былое преклонение перед взвинченной повадкой «боевых петухов», столь характерной для наших героев из студенческой среды. Я был счастлив, когда вскоре увидел именно этого человека в доме моего зятя Фридриха Брокгауза. Здесь я встречался с ним довольно часто как с человеком почти близким.

Дело в том, что мой зять проявил особенно горячее участие к несчастным польским повстанцам. Он стоял во главе комитета, организовавшего помощь бездомным скитальцам, и лично приносил этому делу в течение долгого времени очень серьезные жертвы. Отныне дом Брокгауза приобрел для меня особенную привлекательность. Вокруг графа Тышкевича, являвшегося в наших глазах центральным светилом маленького польского мирка, группировалось несколько других богатых эмигрантов. Из них в моей памяти особенно живо запечатлелась фигура некоего ротмистра Банземера [Bansemer], человека, отличавшегося безграничным добродушием, но и не менее безграничным легкомыслием и сверх того владевшего великолепной четверкой лошадей, на которых он с такой бешеной быстротой проезжал по городу, что приводил лейпцигских обывателей в настоящую ярость. Припоминаю, кроме того, что однажды я сидел за одним столом с тем самым генералом Бемом[180], чья артиллерия под Остроленкой проявила такие чудеса геройства.

И много других лиц перебывало в гостеприимном доме моего зятя: одни из них обращали на себя внимание утонченной вежливостью, другие – необычайной воинственной внешностью. Но настоящим образцом для меня надолго оставался только граф Тышкевич, как идеал мужественности: его я и любил, и чтил.

34

Этот превосходный человек платил и мне некоторой взаимностью. Почти ежедневно приходил я к нему и часто проводил у него время среди окружавшей его шумной

«полувоинской» обстановки. Иногда он охотно со мной удалялся, чтобы где-нибудь в спокойном месте развеяться, сбежать от угнетавших его забот. До сих пор не было у него никаких известий о его жене и маленьком сыне, с которыми он расстался в Волыни. Кроме того, на душе его лежало тяжелое горестное воспоминание о событии, которое невольно вызывало к нему особенное сочувствие: об ужасном несчастье, его однажды постигшем, он сам рассказал моей сестре Луизе. Женившись на своей первой жене, он посетил с ней один из своих замков. Ночью в окне его спальни показалось привидение. Несколько раз он окликнул его и, не получая ответа, схватил ружье и… застрелил свою собственную жену: ей пришла в голову эксцентричная идея подразнить мужа, нарядившись духом.

Скоро я порадовался вместе с ним, когда пришло наконец известие о спасении его семьи, а затем приехала в Лейпциг его жена, вторая, с дивно красивым трехлетним мальчиком (Янушем). Мне было больно, что я не мог отнестись к этой даме с той же симпатией, с какой я отнесся к ее супругу: оттолкнуло меня то, что она оказалась сильно нарумяненной. Несчастная, совершенно измученная женщина старалась скрыть следы истощения и горя на лице. Вскоре она опять уехала в Галицию, чтобы спасти из своих владений то, что еще можно было спасти, и в то же время выхлопотать у австрийских властей для мужа паспорт, с которым он мог бы за нею приехать.

Наступило наконец 3 мая. Восемнадцать поляков, остававшихся в Лейпциге, устроили торжественную трапезу в одной из гостиниц, в окрестностях города, чтобы здесь отпраздновать дорогую для всякого поляка историческую дату польской Конституции. К участию в празднике был приглашен только президиум лейпцигского польского комитета – получил и я приглашение как знак особенной ко мне симпатии и расположения. Это был удивительный, полный незабываемых впечатлений день. Трапеза этих воинов приобрела характер целого пиршества: приглашенный из города духовой оркестр непрерывно играл польские народные песни, которые вслед за запевалой литовцем Цаном [Zàn], то с воодушевлением, то с грустью подхватывало все общество. Особенный, потрясающий энтузиазм овладел всеми при исполнении прекрасной песни «Третье мая». Плач и ликование возросли до крайних пределов, до невероятного шума. Наконец, общество разбилось на небольшие группы, на отдельные пары, которые, расположившись на лужайках в саду, углубились в горячие, полные патриотического огня и любви беседы, непрестанно повторяя неисчерпаемое по своему содержанию слово «отчизна» как общий

для всех лозунг. Так длилось до тех пор, пока опьянение не окутало всех своим темным, как ночь, покровом. Сон этой ночи вылился у меня впоследствии в оркестровую композицию в форме увертюры, которую я озаглавил «Польша» [Polonia]. О судьбе этого произведения расскажу ниже, при случае.

35

Прибыли паспорта моего друга Тышкевича, и он намеревался отправиться через Брюнн [Brünn][181] в Галицию, что его друзьям казалось небезопасным. Во мне загоралось желание несколько шире взглянуть на Божий мир. Тышкевич предложил мне ехать с ним, матушка согласилась на столь заманчивое для меня путешествие в Вену. С моими тремя уже публично исполненными увертюрами и с большой, нигде еще не исполнявшейся симфонией в чемодане я отправился в путь: в удобном дорожном экипаже мне предстояло проводить Тышкевича до столицы Моравии. В Дрездене мы сделали короткую остановку, и здесь все члены польской эмиграции благородного и неблагородного происхождения устроили в Пирне [Pirna] в честь любимого ими всеми графа прощальную трапезу. Шампанское лилось рекой, и будущему «диктатору Польши» провозглашена была здравица. Наконец мы расстались в Брюнне, откуда на следующий день на почтовых я отправился в Вену.

В течение второй половины дня и всей ночи меня несказанно мучил внезапно налетевший на меня страх заболеть холерой. Впервые попал я в местность, где, как я совершенно случайно узнал, эта эпидемия укоренилась довольно прочно. Только что расставшись с заботливым надежным другом, совершенно одинокий, в чужой стране, без каких бы то ни было связей на месте, я почувствовал себя так, как будто злобный демон завел меня куда-то в западню, чтобы совершенно уничтожить. В гостинице, на людях я старался не обнаруживать своего страха, но когда меня отвели в отдаленный флигель, где был устроен мой ночлег и где я ощутил себя совершенно покинутым, как в пустыне, я, не раздеваясь, зарылся в постель и пережил еще раз то же, что испытывал в детстве, когда меня по ночам преследовали привидения. Холера стояла передо мною, как живая: я ее видел, мог бы схватить ее рукой. Она подошла вплотную к моей постели, обняла меня. Все члены мои закоченели, я чувствовал смерть во всем теле. Был ли то сон или бред наяву, не знаю. Но с наступлением утра я встал и был в высшей степени удивлен, когда убедился, что жив и даже чувствую себя прекрасно. Мне

удалось уйти от холеры и счастливо доехать до Вены, где тоже свирепствовала эта эпидемия, но где меня почему-то это совершенно не заботило.

36

Был разгар лета 1832 года. В оживленном большом городе, в котором я провел шесть недель, я почувствовал себя скоро совершенно как дома, может быть, благодаря тому, что запасся рекомендациями к нескольким лицам, находившимся в дружеских отношениях с моей семьей. Поездка моя не была связана ни с какими практическими планами. Это была просто приятная прогулка, которая могла меня обогатить несколькими интересными впечатлениями. Поэтому согласие матушки дать мне хотя бы небольшие средства на эту поездку было продиктовано ей поистине одним лишь великодушием. Я посещал театры, слушал Штрауса[182], делал экскурсии и вообще жил в свое удовольствие. В результате я сделал кое-какие долги, которые пришлось погашать впоследствии, когда я был уже в Дрездене капельмейстером.

Здешние театральные и музыкальные впечатления оказали на меня, во всяком случае, очень освежающее влияние, и Вена долгое время оставалась для меня средоточием оригинального, самобытно народного творчества. В этом отношении больше всего меня удовлетворяли спектакли в театре «Ан дер Вин»[183]: тут ставилась шуточная фантастическая комедия *Die Abenteuer Fortunats zu Wasser und zu Land*[184], где, между прочим, нанимают «фиакр к Черному морю».

В музыкальном отношении я разрывался между двумя совершенно противоположными впечатлениями. С гордостью повел меня один юный друг на «Ифигению в Тавриде» Глюка[185]. Эту оперу мне особенно горячо советовали послушать и посмотреть из-за превосходного исполнения Вильда [Wild], Штаудигля [Staudigl] и Биндера [Binder]. Однако должен сознаться откровенно, что в общем мне это творение показалось скучным. Это было тем мучительнее для меня, что вслух признаться в этом я не решался. Благодаря известному фантастическому рассказу Гофмана я составил себе о Глюке еще до того, как познакомился с ним на деле, представление как о демонической, колоссальной фигуре. Я предполагал найти в нем массу увлекательного, драматического огня и ждал от его знаменитейшего творения приблизительно таких же потрясающих впечатлений, какие я некогда испытал в тот незабвенный вечер,

когда услышал «Фиделио» в исполнении Шрёдер-Девриент. Но экстаз мой во время большой сцены Ореста с фуриями по сравнению с теми ощущениями едва достигал и половинной высоты. Все остальное в опере возбуждало лишь торжественно напряженное ожидание чего-то, так ничем и не разрешившееся.

Настоящим же жизненным нервом венского театрального вкуса была опера «Цампа»[186], ежедневно ставившаяся в обоих оперных театрах, у Каринтийских ворот[187] и в Йозефштадте[188]. Оба театра соперничали друг с другом в исполнении этого любимого произведения. Публика делала вид, что наслаждается «Ифигенией», но в искренний, бешеный восторг приходила она от «Цампы». И когда, оставив Театр в Йозефштадте, где только что всех и все приводила в экстаз «Цампа», мы входили в расположенный тут же *Tabagie von Sträußlein*[189], нам навстречу неслись звуки попурри из «Цампы», разыгрываемого под лихорадочным дирижерством самого Штрауса. Эти звуки буквально воспламеняли всю публику. Никогда я не забуду того огня, того близкого к бешенству одушевления, с каким Иоганн Штраус вел оркестр, подыгрывая тут же на скрипке. Этот демон венского музыкального народного духа весь преображался при начале каждого вальса, как пифия на треножнике. И настоящий стон восторга вырывался у публики, опьяненной его музыкой более, чем выпитым вином, стон, возносивший волшебного скрипача-дирижера на недосягаемую высоту. Таким образом, знойный летний воздух Вены казался мне, в конце концов, насыщенным только «Цампой» и Штраусом.

А крайне убогие экзаменационные испытания питомцев консерватории, во время которых исполнялись отрывки одной мессы Керубини[190], подтвердили, с другой стороны, что к культу классической музыки здесь относятся как к насильственно подаваемой милостыне. На том же самом испытании какой-то оставшийся мне неизвестным профессор, которому я был рекомендован, попробовал заставить учеников сыграть мою уже исполнявшуюся в Лейпциге увертюру d-moll. Не знаю, какого мнения были этот господин и его ученики относительно произведенной попытки, я же припоминаю только, что затея эта скоро была заброшена.

37

Таким образом, увлекаемый в своем музыкальном вкусе на подозрительные окольные пути, я прервал свое первое образовательное посещение большого европейского

художественного центра и пустился в дешевое, так как оно совершалось в почтовой карете, но очень скучное путешествие обратно в Богемию. Там я должен был навестить знакомое мне по юношеским воспоминаниям с самой лестной стороны семейство графа Пахта в его имении Правонин [Pravonin], в восьми милях в стороне от Праги.

Старый граф и его красавицы-дочери приняли меня очень радушно, и я до поздней осени пользовался их во многих отношениях благотворным гостеприимством. Я был тогда 19-летним молодым человеком с заметно пробивающейся бородкой, на которую благодаря рекомендательному письму моей сестры уже было обращено внимание молодых дам, и, конечно, постоянное близкое общение с такими красивыми и хорошими девушками никоим образом не могло не произвести впечатления на мою фантазию. Старшая, Женин, была стройна, черноволоса, имела темно-синие глаза и удивительно благородный овал лица. Младшая, Августа, была поменьше и полнее, с ослепительным цветом кожи, белокурыми волосами и карими глазами. Полная непринужденность и чисто сестринское доброжелательство, которые постоянно сквозили в их обращении со мной, не помешали мне забрать себе в голову, будто я должен влюбиться в одну из них. Девушек очень забавляло наблюдать, до какой степени мне был труден выбор, и непрерывные поддразнивания являлись результатом моих ревностных ухаживаний.

К сожалению, мое поведение относительно молодых приятельниц не было достаточно целесообразно. Воспитанные в скромной домашней обстановке, они в силу особых условий рождения своеобразным образом колебались между надеждой на блестящий аристократический брак и необходимостью мириться с зажиточным бюргерским существованием. Поразительно ничтожное, почти средневековое образование настоящего австрийского «кавалера», вызывавшее мое презрение, было положено в качестве руководящего принципа и в основу воспитания моих юных приятельниц. Вскоре я с неприятным чувством констатировал их весьма неглубокие сведения в области эстетики и резко выраженную подготовленность во всем, что касалось внешних сторон жизни. Ни одно из моих пылких излияний на тему особо излюбленных мною высших элементов духа не нашло в них ни малейшего отклика. Я ратовал против плохих библиотечных романов, составлявших их единственное чтение, против итальянских оперных арий, которые пела Августа, и, наконец, против пошлых кавалеров, которые появлялись для того, чтобы оскорбительным для меня и грубым образом ухаживать и за Женни, и за Августой.

Мое усердие в последнем пункте повлекло вскоре за собой значительные неприятности. Я стал говорить резкие и оскорбительные вещи, углубился в толкование духа французской революции и дошел до отеческих советов – дружить, во имя всего святого, с образованными разночинцами, но порвать с этими высокомерными и неотесанными господами, знакомство с которыми может только повредить репутации девушек. Возмущение, которое я вызывал такими увещаниями, часто приходилось отражать суровой отповедью. Однако я никогда не просил извинения, и только мнимая или истинная ревность придавала в конце концов моей назойливости терпимую и, пожалуй, даже лестную форму. В таком нерешительном состоянии духа, не то влюбленный, не то раздосадованный, но все же сохраняя дружеские отношения, расстался я с прелестными девушками в один холодный ноябрьский день, чтобы вскоре после того снова встретить все семейство в Праге, где я пробыл довольно долго, не поселившись, однако, на жительство в графском доме.

Пребывание в Праге также должно было иметь музыкально образовательную цель. Я познакомился с директором консерватории Дионисом Вебером[191], и он обещал дать мне возможность прослушать мою симфонию. Кроме того, большую часть времени я проводил у одного актера, Морица [Moritz], давнишнего друга нашей семьи, к которому у меня были рекомендации. В числе его знакомых находился такой же, как я, молодой музыкант, Китль[192], с которым я вскоре подружился. Мориц, наблюдавший мое ежедневное паломничество по поводу разных неотложных музыкальных дел к внушавшему страх главе консерватории, сымпровизировал однажды пародию на шиллеровскую «Поруку».

Zu Dionys dem Direktor schlich
Wagner, die Partitur im Gewande;
Ihn schlugen die Schüler in Bande:
«Was wolltest du mit den Noten, sprich!» —
Entgegnet ihm fi nster der Wüterich!
«Die Stadt vom schlechten Geschmacke befreien!»
«Das sollst du in den Rezensionen bereuen».

К Дионису-директору прокрался
Вагнер с партитурой под одеждами;
Его схватили и связали ученики:
«Чего ты хотел достичь с этими нотами, скажи?» —
Вопрошал его мрачный тиран.

«Город от дурного вкуса избавить!» —
«Ты еще пожалеешь, когда рецензии появятся!»[193]

И действительно, мне приходилось иметь дело со своего рода «тираном Дионисием». Он признавал Бетховена только до его Второй симфонии, считал его «Героическую» уже результатом полного упадка вкуса мастера, почитал только одного Моцарта и рядом с ним из новых признавал лишь Линдпайнтнера[194]. Понятно, что к такому человеку было трудно подойти, и мне пришлось ознакомиться с теми способами, при помощи которых удастся использовать «тиранов» для собственных целей. Я притворялся, симулировал удивление перед новизной его взглядов, никогда не противоречил ему и, подтверждая совпадение наших воззрений, ссылался на финальную фугу как своей увертюры, так и своей симфонии, которые были написаны в C-dur и создавались под несомненным влиянием Моцарта. Награда не заставила себя ждать: Дионис с юношеским одушевлением приступил к разучиванию моих оркестровых вещей. Ученики консерватории должны были с величай-шей тщательностью пройти под его сухое, но ужасающе шумное отбивание такта мою новую симфонию, и в присутствии моих друзей, в числе которых находился в качестве попечителя консерватории и мой старый граф Пахта, действительно состоялось первое исполнение этого наиболее значительного из моих тогдашних произведений.

При этих музыкальных успехах я не оставлял своего оригинального ухаживания в привлекательной для меня семье графа Пахта, переживая самые удивительные перипетии. Моим товарищем по несчастью оказался один кондитер, по имени Хаша [Hascha]. Это был длинный, худой, в высшей степени сухой юноша, который, подобно большинству чехов, совмещал интерес к недурной кондитерской с занятиями музыкой. Аккомпанируя пению Августы, он почувствовал влюбленность, соответствующую его характеру. Ему, как и мне, были в высшей степени ненавистны часто повторявшиеся визиты кавалеров, посещавших столицу, но в то время как мое неудовольствие выражалось юмористически, его чувство становилось все более и более мрачным и меланхоличным и даже делало беднягу внешне неловким и неуклюжим.

Так, в один из вечеров, когда решено было зажечь большую люстру в честь ожидавшегося главного кавалера, он зацепил ее своей высокой головой, сидящей на длинном теле, разбил и тем самым помешал праздничному освещению. Все это навлекло на

него глубокое негодование матери наших приятельниц, так что после того он благоразумно решил прекратить свои посещения графского дома.

Вот когда я узнал первые приступы настоящего страдания, вызванного теми особенными, гложущими ощущениями ревности, которые, однако, в данном случае вовсе не вызывались истинной любовью. Помню, как однажды вечером я пришел в дом графа, и мать старалась задержать меня в передней, в то время как в гостиной, о чем я мог заключить по некоторым признакам, празднично разодетые барышни беседовали с ненавистным мне молодым аристократом. Все, что оставалось непонятным для меня в некоторых рассказах Гофмана о сатанинских страстях, проснулось во мне внезапно с ужасающей живостью, и я покинул Прагу с несомненно преувеличенным и несправедливым мнением относительно обстоятельств и личностей, которые вовлекли меня в круг дотоле неведомых мне переживаний.

38

Но еще одну выгоду вынес я из этого продолжительного выхода в свет: в Правонине я занимался сочинением поэтических текстов и музыкальной композицией. Я сочинял музыку на стихотворный текст друга моей юности Теодора Апеля[195], озаглавленный «Звуки колокола». Хотя уже в предыдущую зиму, в Лейпциге, я написал большую арию для сопрано и оркестра, которая исполнялась на театральном концерте, однако эта новая работа была первой вокальной композицией, проникнутой истинным чувством. По своему общему характеру она, несомненно, вылилась из впечатлений от бетховенских вокальных композиций, особенно из его Liederkreis[196]. И все же я вспоминаю о ней как о лично мне принадлежащей вещи, преисполненной нежного, мечтательного чувства в аккомпанементе.

Мое поэтическое творчество заключалось в наброске сюжета трагической оперы, который я окончательно обработал в Праге, под названием «Свадьба» [Die Hochzeit]. Я скрывал от всех свое авторство, что было довольно затруднительно, так как ввиду наступившего холода я не мог писать в своей маленькой нетопленой комнатке, но должен был проделывать это в квартире Морица, где проводил все послеобеденное время. Помню, что не раз приходилось торопливо прятать рукопись за спинку дивана, когда случайно входил хозяин.

Что касается сюжета этой драматической работы, то дело

обстояло так. Уже несколько лет тому назад я случайно прочел в книге Бюшинга[197] о рыцарстве трагический эпизод, который с тех пор мне нигде более не встречался. Одна благородная дама подверглась ночью насильственному нападению человека, тайно и страстно ее любившего. Сопротивляясь ему всеми силами оскорбленного чувства чести, она сбросила его вниз на каменный двор своего замка. Его загадочная смерть оставалась тайной до тех пор, пока во время торжественного погребения, на котором среди молящихся присутствовала и эта благородная дама, последняя внезапно не упала бездыханной. Таинственная сила страстного, затаенного чувства, выраженного в этом эпизоде, с неизгладимой живостью запечатлелась в моей фантазии. Находясь под непосредственным влиянием трактовки подобных явлений в рассказах Гофмана, я набросал новеллу, с расчетом предоставить в ней известную роль столь любезному мне в то время музыкальному мистицизму.

Действие должно было происходить в имении богатого покровителя искусств. В недалеком будущем ожидается свадьба, на которую приглашен и друг жениха, интересный, замкнутый, погруженный в меланхолию молодой человек. С этим обществом связан тесными узами и старый чудак-органист. Какие мистические отношения установились между музыкантом, меланхолическим молодым человеком и невестой, это должно было выясниться из развязки известных сплетений обстоятельств, поведших к такому же событию, как и то, о котором рассказывала средневековая легенда. Перед открытым гробом непонятным образом умершего юноши и тут же загадочно окончившей свои дни невестой друга умирает и старый музыкант, играющий на органе во время потрясающего похоронного обряда. Его находят мертвым на скамье, когда над ним еще реют и возносятся ввысь отзвуки затихающего трезвучия. Новелла эта не была мной закончена. Но когда я задумал написать текст для оперы, то снова обратился к ее первоначальной редакции и разработал, руководясь ее основными чертами, следующее драматическое действие.

39

Два знатных рода долго враждовали между собой и, наконец, решили закрепить клятвой свое примирение. По случаю обручения дочери с одним из верных приверженцев рода престарелый глава семьи пригласил на празднество сына своего бывшего врага. Свадьбу хотят соединить с праздником

примирения. Гости полны недоверия и боязни предательства, а сердцем их вождя овладевает мрачная страсть к невесте его нового союзника. Его мрачные глаза впиваются в нее, и вот когда торжественная процессия отвела ее в брачный покой, где она должна дожидаться жениха, она внезапно видит, что в окно ее высокой башни на нее смотрят те же глаза, полные ужасной страсти. Она понимает, что дело идет о жизни и смерти. Она оттесняет к балкону пришельца, который пламенно и безумно обнимает ее, и перебрасывает его вниз, через перила, где товарищи находят его размозженное тело. Они тотчас же собираются и, подозревая измену, взывают к мщению. Невообразимое смятение наполняет двор замка: трагично прерванный свадебный пир грозит обратиться в ночь кровавых смертей.

Благодаря увещаниям почтенного главы семьи удается, однако, отвратить беду. К родственникам загадочно погибшего юноши посылают гонцов. Во искупление непостижимого несчастья труп, провожаемый соболезнованием всех членов подозреваемой семьи, должен быть предан земле с необычайной пышностью, причем Божий суд укажет виновника измены. Во время приготовления к погребальному торжеству невеста начинает проявлять признаки быстро растущего безумия: она бежит от своего жениха, отрекается от союза с ним, запирается и башне, не допуская к себе никого. Лишь в момент торжественного погребения, поздно ночью, появляется она во главе своих девушек, бледная и молчаливая, чтобы присутствовать при заупокойной службе. Ее мрачная серьезность нарушается вестью о приближении вражеских отрядов и, наконец, об осаде замка подоспевшими родственниками убитого. Когда мстители за мнимое предательство проникают в часовню и вызывают убийцу друга, объятый ужасом владелец замка указывает на бездыханную дочь, которая, покинув жениха, упала замертво перед гробом убитого.

Я написал этот темнейший этюд, с далекими, юношескими, облагороженными отголосками «Лойбальда и Аделаиды», избегая малейшего проблеска света и всяких неуместных оперных прикрас, черным по черному. Однако нежные струны все же были затронуты, и интродукция первого акта (где в адажио для вокального септета выражается примирение враждующих семейств, чувства жениха и невесты и мрачный пыл тайного влюбленного) заслужила мне за свою ясность и певучесть в высшей степени поощряющие похвалы Вайнлиха, которому я мог показать начало композиции уже по моем возвращении в Лейпциг. Мне было особенно важно добиться одобрения сестры

Розалии. Но именно она-то и не могла сдружиться с моим произведением: ей как раз необходимо было все то, что я намеренно опустил; ей хотелось видеть упрощенные отношения разукрашенными и превращенными в разнообразные и по возможности приятные ситуации. Тогда я, не долго раздумывая, без всякой горячности, уничтожил весь манускрипт.

40

К этому меня побудило не оскорбленное тщеславие – мне действительно важно было доказать сестре, с одной стороны, как мало я дорожу своей работой, а с другой – как высоко я ценю ее мнение. Если Розалия пользовалась особым уважением и любовью нашей матери и всех сестер, то главным образом потому, что она в продолжение многих лет была отличным главой-кормильцем всей семьи. Значительное жалованье, которое она получала в качестве артистки, являлось основным фондом наших домашних расходов. Она могла претендовать на различные привилегии также и в силу своей профессии. Ее часть квартиры всегда обставлялась особенно уютно и с расчетом на соблюдение тишины, необходимой для ее занятий. В рыночные дни, когда нам всем приходилось довольствоваться более скромной пищей, лишь она одна получала обильный и питательный стол.

Но больше всего над уровнем младших членов семьи ее возвышали дружелюбная серьезность, изысканный способ выражения и нежная задумчивость настроения, почти никогда не переходившая в царивший у нас несколько шумливый тон. Я был, разумеется, тем членом семьи, который причинял наибольшее беспокойство как матери, так и по-матерински обращавшейся с нами сестре. Во время тяжелых студенческих годов ее отчужденность производила на меня большое впечатление. И когда теперь у нее опять возникли надежды на мой счет и она стала интересоваться моими занятиями, то это согрело и ободрило меня.

Тот факт, что сестра, уже почти считавшая меня потерянным, начала с настоящим уважением и ожиданием следить за моими работами, явился особым дополнительным стимулом для моего самолюбия. При таких условиях во мне выработалась нежная, почти мечтательная симпатия к Розалии, и симпатия эта по своему очищающему и согревающему влиянию может быть поставлена рядом с самыми благородными отношениями между муж-чиной и женщиной. Конечно, при этом большую роль играл самый характер Розалии. Она не имела никаких особенных

талантов или, вернее, таланта к театру: ее игру обыкновенно находили заученной и неестественной. И все же своей необычайно привлекательной внешностью, чистотой, достоинством и женственным благородством она завоевала расположение и внимание всех, и у меня сохранились в памяти многие доказательства, свидетельствующие о самой беззаветной преданности, с какой ей поклонялись. Однако обстоятельства никогда не складывались таким образом, чтобы подать ей надежду на более длительный союз, и, по необъяснимой для меня причине, она достигла зрелого для девушки возраста, все более теряя возможность вступить в подходящий для нее брак. Мне казалось иногда, что я подмечал выражение грусти на лице Розалии по поводу такого оборота ее судьбы.

Особенно памятен мне один вечер, когда, считая себя одной в темной комнате, где находился и я, она отдалась тихим слезам и жалобам. Это так подействовало на меня, что, выйдя незаметно вон, я с тех пор старался с особенным, нежным почтением исполнять ее волю и радовать ее своими успехами. Недаром наш отчим Гейер дал нежной девочке ласковое прозвище Ангелочек. Если, как я уже упоминал, ее сценический талант и не был значителен, то тем живее была ее фантазия, ее понимание искусства и всего возвышенного. От нее воспринял я первые чудесные откровения относительно всего того, что впоследствии меня самого так сильно волновало. Около нее всюду и всегда собирался небольшой кружок дельных и интересующихся возвышенными вопросами людей, совершенно свободных от малейшего признака аффектации.

41

Возвратившись из продолжительного путешествия, я встретил у своих нового знакомого, Генриха Лаубе[198], дружески принятого в кружке Розалии.

Это было то время, когда отголоски Июльской революции отразились и в движении молодых немецких умов: среди них скоро выдвинулся Лаубе. Он приехал молодым человеком из Силезии в Лейпциг, чтобы, завязав нужные отношения в этом центре книжного дела, поспешить в Париж, откуда Бёрне[199] своими письмами делал столько шума даже и у нас. Присутствуя случайно в театре на представлении пьесы Людвига Роберта[200] «Сила обстоятельств», Лаубе оказался вынужденным напечатать о ней рецензию в Leipziger Tageblatt [«Лейпцигский ежедневный листок»]. Резкая и живая форма этой рецензии привлекла

всеобщее внимание, так что ему тотчас же предоставлено было редактирование Zeitung für die elegante Welt [«Газеты элегантного мира»] и сделаны разные другие, связанные с книжным делом предложения. В нашем доме его приветствовали как блестящий талант: его острая, отрывистая, часто язвительная манера без всякого налета поэзии производила впечатление оригинальности и смелости. Его правдивость, прямота и дерзкая грубоватость подкупали всех в пользу закаленного трудовой юностью характера. На меня Лаубе производил ободряющее действие, но я был почти удивлен, когда он решительно взял мою сторону и провозгласил меня музыкальным талантом, услышав в первый раз исполнение моей симфонии.

Эта симфония исполнялась в начале 1833 года в лейпцигском «Клубе портных» [Schneider-Herberge]: в это почтенное помещение и переехала «Эвтерпа». Это был грязный, тесный, скудно освещенный зал, в котором при посредстве самого заурядного оркестра произведение мое было поднесено лейпцигской публике. Этот вечер остался у меня в памяти лишь в виде отвратительного кошмарного сна: тем более удивил меня благосклонный прием, оказанный Лаубе этому концерту. Вот почему я с надеждой ожидал пред-стоящего в недалеком будущем исполнения симфонии в Гевандхаузе, где все действительно сошло самым блестящим и желательным образом. Прием был одобрительный, рецензии появились во всех газетах. Нигде не было видно намеренного недоброжелательства, наоборот, многие отчеты ободряли меня, и Лаубе, быстро ставший знаменитостью, объявил, что уступает мне оперный текст, который он приготовил для Мейербера[201].

Последнее испугало меня. Я отнюдь не боялся испытать себя на поприще поэзии, особенно мне хотелось написать настоящий оперный текст. И у меня уже имелось на этот счет свое собственное, верное, инстинктивное чувство, и справедливость его подтвердилась тотчас же, как только Лаубе с многозначительным видом познакомил меня со своей темой. Он сообщил мне, что задался мыслью обработать сюжет «Костюшко» для героической оперы. Тогда я испугался вторично, ибо сразу почувствовал, что Лаубе заблуждается относительно характера драматического воспроизведения исторических событий. Когда я спросил его, в чем именно заключается сценическое действие, предполагаемое его сюжетом, он в высшей степени удивился моему требованию чего-либо иного, кроме чрезвычайно изобилующей событиями истории польской борьбы за освобождение в лице одного из главных ее героев. Из борьбы этой можно выхватить немало фактов, рисующих все несчастье

польского народа. Была, разумеется, тут и неизбежная полька, полюбившая русского, благодаря чему трагические любовные положения создавались сами собой. Я тотчас же объявил сестре Розалии, что этот сюжет не годится для моей композиции: она приняла мою сторону и только просила повременить с объяснениями. Меня выручил отъезд в Вюрцбург, последовавший вскоре после того, так что по истечении некоторого времени я мог письменно уведомить Лаубе о своем отказе. Он добродушно перенес эту маленькую обиду, но никогда не мог мне простить того, что я сам работал над своими текстами.

42

Он не замедлил выказать свое скептическое чувство, когда узнал, какой сюжет я предпочел его блестящей политической поэме. Этот сюжет я заимствовал из драматической сказки Гоцци[202] *La Donna Serpente* [«Женщина-Змея»] и разработал под названием «Феи» [Die Feen]. Имена своих героев я выбрал из разных оссиановских[203] и однородных по духу поэм: мой принц назывался Ариндалем, его любила фея Ада, которая держала его вдали от его царства, плененным, в своей волшебной стране. После долгих поисков его нашли верные товарищи, принесшие весть о бедствиях отечества, столица которого уже захвачена врагами, и тем побудившие его вернуться домой. Любящая фея сама посылает его на родину, так как заклятием рока ей назначено возложить на него самые трудные испытания. Их победоносное преодоление может освободить ее от бессмертной природы феи и обратить в любящую женщину, которая будет в состоянии разделить участь своего смертного любовника.

Вернувшись в разоренную страну, царский сын окончательно падает духом. Тогда, в минуту величайшего отчаяния, к нему является его возлюбленная, намеренно пытающаяся непостижимой жестокостью поступков поколебать его веру в нее. От стечения всех ужасов Ариндаль впадает в безумие: ему чудится, что до сих пор он был орудием злой волшебницы, и он хочет освободиться от гибельной власти этих чар, призывая проклятия на Аду. Объятая горем, несчастная фея открывает навеки потерянному возлюбленному их общую судьбу: в наказание за то, что она нарушила клятву фей, она осуждена на вечное превращение в камень (так видоизменил я превращение в змею у Гоцци). Тотчас же оказывается, что все вызванные феей ужасы были лишь миражами: с волшебной быстротой совершается победа над врагами, а страна начинает процветать и

преуспевать.

Только Ада уносится исполнительницами заклятия, и Ариндаль остается погруженным в безумие. Однако эти муки безумия не удовлетворяют жестоких блюстительниц заклятия. Чтобы добиться его окончательной гибели, они являются кающемуся преступнику и зовут его в подземный мир под коварным предлогом указать средства для снятия чар с Ады. Но дело поворачивается таким образом, что этот предательский призыв превращает безумие Ариндаля в возвышенный, одухотворенный порыв. Сверх того, преданный королевскому дому волшебник снабжает его чудесным орудием, чудесными инструментами, с которыми он и следует за предательницами-феями. Последние приходят в изумление и негодование, видя, как Ариндаль побеждает одно чудовище подземного мира за другим. Но когда они подводят его к пещере и указывают на имеющий человеческую форму камень, у них снова возгорается надежда на гибель смелого пришельца: он должен расколдовать этот камень, в котором скрыта сама Ада, если он сам не хочет превратиться навек в такой же камень. Ариндаль, пользовавшийся до сих пор мечом и щитом, подарками волшебника, решается прибегнуть к незнакомому ему ранее инструменту, к лире, под звуки которой он изливает свои жалобы, свое раскаяние и непреодолимую тоску. Эти чары размягчают камень: возлюбленная освобождена, и все великолепие волшебного мира развертывается перед ними. Могучему смертному открывается, что хотя Ада вследствие прежнего его малодушия утеряла право на отказ от бессмертия, ему самому, победившему самое сильное колдовство, открыто царство фей для вечного в нем пребывания.

Если при написании «Свадьбы» я отказался от всяких оперных украшений и дал ход самому неприглядному реализму, то этот сюжет я постарался разукрасить всевозможными подробностями: рядом с идеальной любящей парой фигурировала вторая – реальная, а рядом с этой еще третья – грубо комическая, разумеется, из среды оруженосцев и камеристок. К поэтической стороне я отнесся с почти намеренной небрежностью. Моя прежняя претензия на поэтическую славу беспокоила меня теперь мало: я сделался настоящим «музыкантом» и «композитором», желавшим создать для себя приличный «оперный текст» и убедившимся, что никто другой не в состоянии этого сделать, так как оперный текст сам по себе есть нечто совершенно особенное и не может быть написан ни поэтом, ни литератором.

Имея намерение заняться написанием музыки на этот текст, покинул я в январе 1833 года Лейпциг, чтобы посетить моего старшего брата Альберта, служившего в Вюрцбургском театре. Теперь, казалось, пришло время поискать удобного случая для практического применения моих музыкальных способностей, и мой брат должен был оказать мне в этом содействие. Я отправился на почтовых через Хоф[204] в Бамберг, провел там несколько дней в обществе одного молодого человека по имени Шунке [Schunke], который из горниста сделался актером, с большим интересом ознакомился с историей Каспара Хаузера[205], еще сильно шумевшей, тогда и, если память мне не изменяет, лично видел его.

Я полюбовался оригинальным нарядом рыночных торговок, вспомнил Гофмана и его фантастические рассказы и, дрожа от холода, поехал дальше в Вюрцбург с наемным возницей. Мой брат Альберт, вошедший тогда в мою жизнь, старался, чтобы я по возможности свыкся с его не особенно широким укладом домашнего быта, и был доволен, что я не оказался таким взбалмошным, каким он опасался увидеть меня по одному недавно напугавшему его письму. Прежде всего, он достал мне временное место театрального хормейстера, оплачиваемое 10 гульденами в месяц. Таким образом, остаток зимы прошел у меня в первых практических упражнениях в дирижировании.

Надо было в короткий промежуток времени разучить две большие новые оперы, в которых хору приходилось много действовать, а именно «Вампира» Маршнера и «Роберта-Дьявола» Мейербера. Сначала я чувствовал себя полнейшим новичком в своей новой роли хормейстера – я должен был начать с незнакомой мне партитуры «Камиллы» Паэра[206]. У меня осталось в памяти ощущение, что я занимаюсь чем-то для меня неподходящим: я чувствовал себя настоящим дилетантом. Вскоре, однако, маршнеровская партитура заинтересовала меня настолько, что совершенно вознаградила за непосильный труд. Партитура «Роберта» меня сильно разочаровала: по газетным отчетам я ожидал необычайной оригинальности и эксцентрических новшеств. Ничего подобного я не нашел в этом насквозь плоском произведении, и опера, в которой встречался финал, подобный финалу второго акта, никоим образом не могла быть отнесена к разряду моих излюбленных образцов музыкального творчества. Только подземная труба с клапанами, – голос призрака матери в последнем акте, – импонировала мне. Удивительно это ощущение эстетической деморализации, которому я поддался благодаря непрерывному близкому общению с «Робертом». Первоначальная антипатия к этому

плоскому произведению, в высшей степени непривлекательному и непосредственно неприятному именно немецкому музыканту, мало-помалу утрачивалась, заслоненная тем интересом, с каким я был вынужден относиться к успеху постановки. В конце концов, я воспринимал эти пустые, аффектированные, подражающие всем современным манерам мелодии лишь с точки зрения их пригодности вызвать одобрение публики. А так как здесь, кроме того, дело шло о моей будущей карьере в качестве музикдиректора, то в глазах озабоченного моей судьбой брата этот недостаток упорства лишь говорил в мою пользу.

Таким образом, подготовлялось постепенное падение моего классического вкуса. Однако дело подвигалось не настолько быстро, чтобы я не успел дать доказательство полной неопытности в вопросах легкого жанра. Мой брат хотел вставить в «Чужестранку» Беллини[207] каватину из его же «Пиратов», партитуры которых у нас не имелось. Он поручил мне инструментовать ее. Из фортепьянной аранжировки, предоставленной в мое распоряжение, я никоим образом не мог уловить шумной, громоздкой инструментовки музыкально жидких ритурнелей и интермедий, и вот автор большой симфонии C-dur с финальной фугой теперь сумел лишь прибегнуть к нескольким играющим в терциях флейтам и кларнетам. На репетиции оркестра каватина звучала так пусто и бесцветно, что брат мой, отказавшийся от этой вставки, горько упрекал меня за напрасные расходы по приготовлению копии. Однако я сумел восстановить свою репутацию: для теноровой арии Обри из «Вампира» Маршнера я сочинил новое аллегро, к которому составил и текст. Вставка эта вышла демоничной и эффектной и заслужила одобрения публики и поощряющих похвал брата.

44

В том же самом немецком стиле написал я в течение этого (1833) года и музыку к моим «Феям». После Пасхи брат и его жена уехали из Вюрцбурга на гастроли, а я остался один с детьми – тремя крохотными девочками – и чувствовал себя не особенно приятно в необычайной роли ответственного воспитателя. Занятый отчасти своей работой, отчасти веселым препровождением времени, я, разумеется, пренебрегал заботами о своих питомцах. Среди моих тамошних друзей Александр Мюллер[208], дельный музыкант и пианист, а также веселый молодой кутила, приобрел особенное на меня влияние. Мне в

высшей степени импонировала та поистине удивительная легкость, с какою он умел импровизировать. Целыми часами я готов был слушать его фантазии на заданные темы. С ним и другими приятелями, из которых Валентин Гамм [Hamm] особенно занимал меня своей смешной фигурой, хорошей игрой на скрипке и необычайной способностью брать одной рукой дуодециму[209], я совершал частые прогулки в окрестности и весело убивал время за баварским пивом и франконским вином. *Letzte Hieb* [«Последний этап»] – пивной ресторан, красиво расположенный на горе, – был каждый вечер свидетелем моего дикого, иногда переходившего в энтузиазм веселья и необузданности. В теплые зимние ночи я возвращался к моим трем питомцам, преисполненный экстатической любви к миру и к искусству.

Припоминаю злую шутку, навсегда оставшуюся у меня в памяти черным пятном. Среди моих товарищей находился белокурый, необычайно восторженный шваб по имени Фрёлих [Fröhlich], с которым мы обменялись собственноручно переписанными партитурами симфонии c-moll. Этот удивительно мягкий, но раздражительный человек почувствовал такую резкую антипатию к некоему Андре [André], немного хитрая физиономия которого и мне не особенно нравилась, что всякая встреча с ним портила ему весь вечер. Но злосчастный объект этой антипатии, тем не менее, нисколько не старался избегать нашего общества. Возникли трения, и тогда Андре уже продолжал появляться с явно вызывающими целями. Однажды вечером Фрёлих потерял терпение. После какого-то оскорбительного ответа Андре он стал гнать его от нашего стола палкой. Завязалась драка, в которой друзья Фрёлиха, несомненно, руководимые собственным чувством неприязни, также сочли своим долгом принять участие.

Неистовство овладело и мной: вместе с другими бросился я бить несчастную жертву нашей ненависти, когда вдруг услыхал звук наносимого мною удара по черепу Андре и подметил с изумлением обращенный на меня взор его. Я рассказываю это происшествие, чтобы искупить вину за действительно постыдное дело. С этим печальным воспоминанием я могу сравнить только одно, из самого раннего детства: ужасное впечатление, оставшееся у меня от тех минут, когда в мелком пруду перед домом моего дяди в Айслебене мучительно топили щенят. Так как вообще чрезмерная чувствительность к страданиям других, особенно животных, нередко приводила меня в большое замешательство и в самом раннем возрасте часто возбуждала во мне внезапное, странное отвращение к жизни, то описанные поступки, заносчивые и необдуманные, тем живее запечатлелись

в моей памяти.

45

Тем невиннее мои воспоминания о первой влюбленности. Было как нельзя более естественно, что одна из молодых хористок, с которыми я должен был ежедневно заниматься, сумела привлечь к себе мои взоры. Тереза Рингельман [Ringelmann], дочь могильщика, своим красивым сопрано пробудила во мне мечту сделать из нее большую певицу. После того как я сообщил ей эти планы, она стала с особенной тщательностью одеваться на репетиции и умела приятно волновать мою фантазию ниткой жемчугов, которою она перевивала волосы. Когда я летом остался один, то аккуратно давал ей уроки пения, руководясь какой-то до сих пор оставшейся мне неясной методой. Часто посещал я ее и на дому, где ни разу не видел ее жуткого отца, но постоянно мать и сестру. Кроме того, мы встречались в общественных садах. Но какой-то не совсем рыцарский стыд заставлял меня скрывать от товарищей свои сердечные дела. Было ли тут виной скромное общественное положение семьи могильщика, действительно убогое образование Терезы или мое собственное сомнение в серьезности моей любви, затрудняюсь точно определить. Знаю только одно, что когда меня стали вызывать на серьезное объяснение и возбудили мою ревность, эти отношения скоро и бесследно порвались.

Более задушевный роман завязался у меня с Фридерикой Гальвани [Galvani], дочерью механика, девушкой резко выраженного итальянского типа. Очень музыкальная и одаренная милым, легко поддающимся обработке голосом, она попала под покровительство моего брата, и он устроил ей дебют, оказавшийся удачным. Она была очень мала ростом, имела большие черные глаза и нежное сложение. Один дельный музыкант оркестра, первый гобоист, питал к ней прочную и давнишнюю привязанность. Он считался ее женихом. Но в силу различных обстоятельств своей прошлой жизни он не должен был посещать дома ее родителей раньше предполагавшейся, но все еще далекой свадьбы.

Осенью этого года некоторые друзья, в числе которых находился и этот гобоист со своей невестой, пригласили меня на деревенскую свадьбу в нескольких часах от Вюрцбурга. Там веселились по-крестьянски: много пили и танцевали, причем я сам пробовал воскресить свое уменье играть на скрипке, но оказался куда ниже всех требований своих партнеров. Но тем

значительнее были успехи моей особы у доброй Фридерики, с которой я несколько раз пронесся в бешеном танце по рядам собравшихся крестьян. Воспользовавшись благоприятным случаем и общей возбужденностью, упразднившей все условности, мы, в то время как официальный жених был занят игрой, невольно обнялись и несколько раз поцеловались. Когда жених, заметивший нежную непринужденность в обращении Фридерики со мною, печально, но не возмущенно подчинился своей участи, во мне проснулось лестное чувство самодовольства.

До сих пор я не имел повода предаваться тщеславным мыслям насчет того, что я могу произвести благоприятное впечатление на молодую девушку. Я не имел ни малейшей иллюзии относительно своей внешности, относительно своей привлекательности и в самом деле никогда не замечал, чтобы взоры красивых девушек останавливались на мне. Но зато у меня постепенно выработалась известная самоуверенность в обращении со сверстниками своего пола. Необычайная живость и постоянно готовый вспыхнуть энтузиазм придавали мне силу, увлекавшую и ошеломлявшую моих более инертных товарищей.

По молчаливым, сдержанным страданиям бедного гобоиста, когда он заметил пылкое сближение со мной его нареченной невесты, я, как уже сказано, в первый раз почувствовал, что стою чего-нибудь не только в глазах мужчин, но и в глазах женщин. Франконское вино тем временем делало свое дело, повышая все более и более мое возбуждение, и под конец мы с Фридерикой вели себя, как всеми признанная любовная парочка. Далеко за полночь, почти на рассвете, отправилась вся компания на длинных дрогах обратно в Вюрцбург. Возвращение это было триумфом, увенчавшим мое приятное приключение. В то время как все остальные, а среди них и озабоченный гобоист, утомленные винными парами, предавались сладкому предутреннему сну, я бодрствовал, прислонившись к щеке Фридерики. Мы слушали пение жаворонков, несшееся навстречу восходящему солнцу.

В следующие за тем дни мы как бы забыли о случившемся. Какая-то имевшая свою прелесть стыдливость удерживала нас вдали друг от друга. Однако я легко добился доступа в дом Фридерики, был там любезно принят и почти ежедневно проводил несколько часов, открыто поддерживая с ней нежные отношения, в то время как несчастный жених не мог туда показаться. Мы обыкновенно ни одним словом не касались ее отношений к жениху, и у Фридерики никогда не возникало и мысли внести сюда какие-либо изменения. Точно так же никому не приходило в голову, что я, собственно, должен занять его

место. Доверие, какое оказывали мне все и больше всех Фридерика, носило, так сказать, характер явления природы и было так же естественно, как естественен, например, приход весны на смену зиме. Никто не рассчитывал на какие-нибудь гражданские последствия, и в этом-то именно и заключалась вся привлекательная сторона моего первого юношеского увлечения, не выродившегося в сближение, полное дум и забот.

Эти отношения закончились лишь с моим отъездом из Вюрцбурга, при котором было пролито много нежных слез. Я долго не мог забыть Фридерику, но, однако, не вел с ней переписки. Два года спустя, проездом через город, я снова навестил ее. Бедняжка вышла ко мне сильно сконфуженная: ее гобоист остался ей верен, и она сделалась матерью, не имея, однако, еще возможности вступить с ним в брак. После этого я совершенно потерял ее из виду.

46

Эти события моей жизни не мешали мне прилежно работать над оперой. Мое усердие поддерживало заботливое участие сестры Розалии. Когда с закрытием театрального сезона я потерял свой заработок хормейстера, моя сестра снова стала аккуратно снабжать меня карманными деньгами, вполне достаточными для того, чтобы, не заботясь ни о чем и не будучи никому в тягость, всецело отдаваться окончанию работы. Впоследствии я нашел свое длинное письмо к Розалии, относящееся к тому времени и исполненное нежной, граничащей с обожанием любви к этому благородному существу.

Затем наступила зима, мой брат возвратился. Театр снова открыл свои двери, но я уже больше не имел к нему никакого отношения. Я выступал в концертах музыкального общества, на которых сам руководил исполнением моей большой увертюры и симфонии C-dur, а также, наконец, и отрывков новой оперы. Одна любительница, фрейлейн Фридель [Friedel], обладавшая превосходным голосом, пела большую арию Ады. За нею следовал терцет, который в одном месте неожиданно произвел такое захватывающее впечатление на моего брата, также певшего в нем, что, как он мне после признавался, даже опоздал со своим вступлением.

К Рождеству я закончил свою работу, с самой похвальной аккуратностью переписал партитуру и с наступлением нового года должен был отправиться обратно в Лейпциг, чтобы там добиться постановки оперы. По дороге я посетил Нюрнберг, где

прогостил неделю у сестры Клары и ее мужа, ангажированных тамошним театром. Я с удовольствием вспоминаю о приятно проведенных днях у этих родственников, которые несколько лет тому назад, когда я гостил у них в Магдебурге, были так огорчены моим решением посвятить себя музыке. Теперь я стал музыкантом, написал большую оперу и кое-что уже исполнил публично, не провалившись. Это сознание было мне отрадно и льстило моим добрым родственникам, которые убедились, что моя якобы плачевная судьба дала в конце концов некоторые результаты. Я был весел и шаловлив, чему очень благоприятствовали не только открытый дом моего зятя, но и располагающая трактирная жизнь Нюрнберга. В необычайно самонадеянном и веселом настроении вернулся я в Лейпциг, где преподнес чрезвычайно довольной матери и искренно обрадованной сестре три внушительных тетради своей партитуры.

Моя семья пополнилась возвратившимся из долгих странствий братом Юлиусом. Проработав продолжительное время в Париже в качестве ювелира, он хотел открыть и в Лейпциге такое же дело. Как и другие, брат с нетерпением желал услышать отрывки из моей оперы, что пока было затруднительно, так как я не владел даром легко и понятно передавать такую вещь, и лишь в состоянии полного экстаза мог играть с некоторой выразительностью. Розалия знала, что я ожидал от нее своего рода объяснения в любви: но я так и не прояснил себе, были ли объятие и сестринский поцелуй, которыми она меня наградила после того, как я исполнил свою большую арию Ады, вызваны ее действительной растроганностью или лишь нежной деликатностью по отношению ко мне.

Зато, несомненно, искренне было то рвение, с каким она ходатайствовала за мою оперу перед директором театра Рингельгардтом[210], режиссером и капельмейстером, добившись в результате обещания, что ее поставят и притом даже в скором времени. Меня заинтересовал тот факт, что дирекция тотчас же пожелала выяснить характер костюмов, нужных для моей драмы, и я с изумлением узнал, что их собирались сделать «восточными», тогда как я подбором самих имен, казалось, ясно отметил северный характер моих героев. Но эти имена нашли неподходящими, так как сказания о феях существуют не на севере, а только на востоке, и оригинал Гоцци, несомненно, имел ориенталистический характер. С величайшим негодованием боролся я против невыносимых тюрбанов и кафтанов и настойчиво требовал рыцарских костюмов начала Средних веков.

Затем надо было точно сговориться относительно партитуры с капельмейстером Штегмайером [Stegmayer]. Было очень трудно добиться толку от этого удивительно маленького и толстенького человека с белокурой кудрявой головой и в высшей степени жизнерадостным характером. В кабачке нам всегда удавалось поразительно скоро столковаться. Но как только мы усаживались за рояль, мне приходилось выслушивать самые странные возражения, смысла которых я долгое время не понимал. Так как это шатанье из стороны в сторону сильно затягивало дело, я решил ближе познакомиться с режиссером оперы, очень любимым тогда в Лейпциге певцом и знатоком искусства Хаузером[211].

Меня ждали удивительные открытия на его счет: человек, завоевавший лейпцигскую публику в ролях севильского

цирюльника[212] и англичанина из «Фра-Дьяволо»[213], у себя дома оказался внезапно фанатичным приверженцем самой старой музыки. С удивлением подметил я плохо скрытое презрение, с каким он отзывался о самом Моцарте, сожалея в то же время, что у нас не осталось опер от Себастьяна Баха. Объяснив мне, что до сих пор еще никто не написал драматической музыки, что один лишь Глюк обнаружил некоторую способность в этом направлении, он перешел к добросовестному рассмотрению моей собственной оперы. Я желал знать его мнение относительно возможной ее постановки, но вместо этого ему заблагорассудилось указывать мне в каждом номере всю ошибочность моего «направления». Я испытывал неслыханные муки, просматривая свою работу с этим человеком. От матери и сестры я не скрыл своего глубокого отчаяния.

Все эти задержки сделали невозможной постановку оперы в первоначально намеченный срок, и она была отодвинута на август текущего (1834) года.

Одно незабвенное событие придало мне новое мужество. Старый Бирай[214], опытный и дельный музыкант, в свое время сам имевший успех композитор, отличавшийся великолепным практическим чутьем, которое он приобрел во время своего долгого управления театром в Бреслау, проживал тогда в Лейпциге и был хорошо знаком с моей семьей. Мать и сестра попросили его высказать свое мнение насчет исполнимости моей оперы и дали ему с этой целью ее партитуру. Как сильно был я тронут и потрясен, когда в один прекрасный день этот старик пришел к нам не на шутку взволнованный и заявил, что считает непостижимым, чтобы такой молодой человек, как я, написал подобную партитуру. Слова его относительно размеров моего таланта были поистине удивительны и повергли меня в непритворное изумление. На вопрос, считает ли он оперу пригодной для сцены и сильной, он ответил, что сожалеет лишь об одном: что не стоит более сам во главе театра, потому что тогда счел бы величайшим счастьем надолго привязать меня к своему пред-приятию. После этого в моей семье снова воцарилось счастливое настроение, тем более обоснованное, что никто не считал старого Бирая простодушным болтуном: его знали как много повидавшего на своем веку и довольно сухого человека дела.

48

Таким образом, все безропотно примирились с

приключившейся задержкой, и я некоторое время с надеждой предавался мечтам о будущем. Я возобновил знакомство с Лаубе, который теперь, несмотря на то, что я не взялся писать музыку к его «Костюшко», находился в зените своей славы. Первая часть его романа в письмах, озаглавленного «Молодая Европа», только что была закончена и при тогдашних юношеских, преисполненных надежд настроениях подействовала на меня крайне возбуждающим образом. Являясь в сущности своей лишь «репродукцией» «Ардингелло» Гейнзе[215], этот роман расчищал путь настроению, кипевшему в юных умах. Основные черты этого настроения пробивались главным образом в литературной критике, которая особенно восставала против мнимого или действительного бессилия полуклассических владык наших различных литературных тронов. «Старо-модные» писатели, к числу которых вместе с другими относили и Тика, третировались без малейшей пощады как пустой балласт, тормозящий расцвет новой литературы.

Если и в моих суждениях о немецких композиторах, к которым я до того времени относился с почтением и уважением, произошел резкий переворот, то виной тому было отчасти влияние этих соблазнительно-дерзких литературных схваток, но главным образом впечатление от гастролей Шрёдер-Девриент, которая своей трактовкой Ромео в «Капулетти и Монтекки» Беллини всех увлекла за собой. Это впечатление по своей силе не могло сравниться ни с одним из ранее пережитых мною. Смелый, вдохновленный образ юного героя-любовника на фоне явно поверхностной и пустой музыки побуждал, во всяком случае, к размышлению относительно причин поразительного неуспеха самородного немецкого творчества во всех опытах его применения к драматическому жанру. Не углубляясь чересчур в эти размышления, я отдавался потоку горячих и волнующих ощущений юности и невольно тяготел к отрицанию всякого серьезничанья и умствования, которые в более ранние годы настраивали меня на такой патетический мистицизм.

Чего не были в состоянии достичь ни Поленц своим дирижированием Девятой симфонии, ни венская консерватория, ни Дионис Вебер, ни другие дурные примеры, являвшие мне классическую музыку лишенной всякого выражения, того удалось добиться этой неклассической итальянской музыке благодаря необычайно зажигательной и увлекательной игре Шрёдер-Девриент в роли Ромео. Влияние этих могущественных и в корне мне непонятных причин на мое суждение обнаружилось в том фривольном тоне, с каким была написана мною для *Elegante Zeitung* краткая рецензия об «Эврианте» Вебера.

Эта опера была дана лейпцигским театральным обществом незадолго до нового выступления Шрёдер-Девриент. Холодные и вялые певцы, особенно исполнительница Эврианты, появлявшаяся в пустыне с модными в то время перехватами на рукавах, произвели на меня самое безотрадное впечатление. Они работали с трудом и без любви, имея в виду одно лишь простое удовлетворение классическим требованиям, и сделали все от них зависящее, чтобы вытеснить из моей души сентиментальное юношеское пристрастие к музыке Вебера. Я не знал, как ответить одному единомышленнику Лаубе, когда он указал мне на всю вымученность этого спектакля, особенно когда он противопоставил ему увлекательное впечатление от постановки «Ромео». Я стоял здесь перед проблемой, решение которой мне хотелось по возможности облегчить, и вот я доказал свое мужество и готовность порвать со всяким предвзятым мнением упомянутой краткой рецензией, в которой прямо-таки высмеивал «Эврианту». Если студенческие годы были периодом брожений моей человеческой личности, то теперь я отважно вступал на тот же путь в художественно-эстетическом развитии моего артистического «я».

49

Был май, стояла прекрасная весенняя погода, и предпринятая мною в обществе одного приятеля увеселительная поездка в обетованную землю моей юношеской романтики, в Богемию, должна была дать выход охватившему меня буйному настроению «Молодой Европы». Имя моего друга было Теодор Апель. Я уже давно был с ним знаком и чувствовал себя особенно польщенным, снискав его сердечное расположение, потому что сам относился к нему как к сыну блестящего метрика и знатока греческой поэзии, Августа Апеля, с чувством той почтительной любви, которую даришь потомку знаменитого человека. Он был состоятелен, принадлежал к уважаемой семье, так что знакомство с ним предоставляло мне нечасто встречавшиеся в моей жизни случаи соприкосновения с комфортом высшего бюргерского класса. Моя мать была очень рада знакомству с такой почтенной семьей, и я в свою очередь чувствовал себя польщенным той сердечной теплотой, с какой меня принимали в этом кругу.

Апель страстно желал стать поэтом, и мне казалось, что он имеет к тому все данные, подразумевая под этим также и полную свободу, которую ему давало значительное состояние: оно избавляло его от всякой необходимости заработка, а

следовательно, и от занятий «хлебной» специальностью. Но его мать, вышедшая вторично замуж за лейпцигского адвоката, почему-то с большим опасением относилась именно к этому пункту и желала для своего сына прочной карьеры юриста, не доверяя его поэтическому дарованию, о котором была невысокого мнения. При особом дружеском ко мне расположении эта дама решила употребить все старания, чтобы внушить мне свои взгляды: она желала воспользоваться моим влиянием на друга, чтобы отвратить несчастье еще раз видеть в своей семье – теперь уже в сыне – поэта. Это обстоятельство больше, чем мое собственное благоприятное мнение об его таланте, побудило меня поддержать товарища в его стремлении заняться поэзией, в его бунтовщическом настроении против семьи. Это пришлось ему по душе. А так как Апель занимался еще и музыкой и был недурным композитором, то между нами установилось полное взаимопонимание.

То обстоятельство, что в год моего погружения с головой в бездну студенческих дурачеств он как раз учился не в Лейпциге, а в Гейдельберге, удержало его от участия в странных студенческих выходках, и когда мы теперь встретились, весною 1834 года, наши отношения сохранили приятную легкость, ныне скрепленную интеллектуальными беседами и периодическими наслаждениями жизнью. Мы охотно пустились бы в какие-нибудь гениальные авантюры, если бы этому способствовали окружающая атмосфера и та буржуазная среда, к которой мы принадлежали. При той жажде познания жизни во всей ее полноте мы все же не пошли дальше замысла совершить путешествие в Богемию. Во всяком случае, для нас имело значение даже то, что мы совершали это путешествие не на почтовых, а в собственном экипаже, и долгое время для нас настоящим удовольствием являлись продолжительные ежедневные прогулки в красивой карете. Иногда мы отправлялись, напри-мер, в Теплиц, где останавливались на несколько недель. И когда, поужинав в *Wilhelmsburg* [«Крепости Вильгельма»] форелями, запив их хорошим жерносекским вином с билинской водой[216] и в должной мере разгорячившись разговорами о Гофмане, Бетховене, Шекспире, «Ардингелло» Гейнзе и о многом другом, мы возвращались, преспокойно раскинувшись в элегантном экипаже, в гостиницу König von Preußen [«Король Пруссии»], где занимали на первом этаже большую комнату с балконом, нам казалось, что мы провели день, как юные боги. От избытка задора мы не находили ничего лучшего, как затевать ужасные ссоры, которые часто, особенно если дело происходило при открытых окнах, собирали на площади перед гостиницей толпу

перепуганных слушателей.

50

Иногда по утрам в хорошую погоду я убегал от моего друга, чтобы в одиночестве позавтракать в *Schlackenburg* [«Шлакенбурге»] и при этом удобном случае набросать в записной книжке план нового оперного текста. Я воспользовался для этого сюжетом шекспировской «Меры за меру», который сообразно с моим настоящим настроением я в высшей степени вольно переделал в оперное либретто под заглавием «Запрет любви» [Das Liebesverbot]. «Молодая Европа» и «Ардингелло», обостренные странным, враждебным настроением против классической оперной музыки, послужили основным фоном для моего замысла, направленного специально против пуританского лицемерия, на смелую защиту «свободной чувственности»: серьезный шекспировский сюжет я понял только в этом смысле. Я видел сурового, морально строгого штатгальтера, воспламенившегося страстной любовью к прекрасной послушнице, когда та, умоляя помиловать приговоренного к смерти за любовный проступок брата, заразила его прекрасным жаром своего человеческого чувства и раздула в нем, непреклонном пуританине, гибельное пламя.

Что у Шекспира эти мощные мотивы богато разработаны лишь для того, чтобы тем серьезнее потом взвесить их на весах справедливости, для меня не имело никакого значения. Мне было важно вскрыть греховность лицемерия и неестественность сурового суда морали. Поэтому я совершенно оставил в стороне Шекспира и навлек на лицемера наказание мстящей за себя любви. Из сказочной Вены я перенес действие в столицу знойной Сицилии, где немецкий штатгальтер, возмущенный непонятной ему свободой нравов населения, приступает к проведению пуританской реформы, в которой терпит жалкое поражение. Вероятно, здесь до некоторой степени не обошлось без влияния «Немой из Портичи»[217], а также и воспоминаний о «Сицилийской вечерне»[218]. И когда, поразмыслив, я замечаю, что моя композиция не избежала влияния и кроткого сицилианца Беллини, то не могу удержаться от улыбки по поводу этого удивительного своеобразного *qui pro quo*[219].

Пока это был только набросок. Необходимые этюды с натуры я собирался написать в течение нашего радостного путешествия в Богемию. Я с торжеством вез моего друга в Прагу, чтобы дать ему пережить те впечатления, которые так живо волновали меня там.

Мы нашли прелестных приятельниц в самой Праге, так как смерть старого графа Пахты повлекла за собой существенные изменения в жизни семьи, и осиротевшие девушки более не посещали Правонин. Я вел себя развязно и задорно, выражая в этой своеобразной форме мести те горькие ощущения, какие я некогда пережил, покидая этот дом. Мой друг был принят хорошо. Изменившиеся обстоятельства все определеннее побуждали милых девушек торопить свою будущую судьбу, и богатый бюргер, если он только не был купцом и имел родовое состояние, казался заботливой матери достаточно хорошей партией. Не обнаруживая и не ощущая ни малейших признаков злобы, я проявлял удовольствие по поводу переполоха, вызванного появлением Теодора, самыми веселыми, сумасбродными выходками и шутками.

Молодые девушки никак не могли понять, почему я так поразительно изменился: не было больше ни готовности спорить, ни неистовой страсти поучать и обращать в свою веру, ничего того, чем я прежде так назойливо докучал им. Но и разумного слова от меня нельзя было добиться, и они, склонные в настоящий момент серьезно обсудить многое, получали в ответ лишь самые несуразные дурачества. Расшалившись, я бесцеремонно позволял себе всякие вольности, по отношению к которым они чувствовали себя бессильными. Мое задорное настроение повысилось еще более, когда Теодор, зараженный моим поведением, стал подражать мне, за что, впрочем, ему сильно досталось.

Лишь один раз дело приняло несколько более серьезный оборот: я сидел у рояля и слушал, как мой друг рассказывал барышням, что в одном ресторанном разговоре я высказался с самой лучшей стороны насчет хозяйственности и дельности моих приятельниц, когда кто-то в этом усомнился. Мне было очень больно видеть, через какой печальный опыт должны были пройти эти бедняжки, так как самые естественные слова мои растрогали их, как неожиданное счастье. Женни подошла ко мне и с теплой искренностью обняла и поцеловала. Право дурно вести себя и в будущем было за мной признано неоспоримо, но даже на этот серьезный порыв Женни я отвечал шутками и дурачествами.

В нашей гостинице, столь знаменитом тогда *Schwarzen Roß* [«Черном коне»], я нашел поле действия, на котором мог давать простор самому разнузданному веселью, не вполне удовлетворенному поведением в доме Пахта. Из своих случайных сотрапезников и путешественников мы сумели навербовать себе компанию, с которой до поздней ночи предавались невероятным забавам. Особенно весело настраивал меня один необыкновенно

низенький купец, очень трусливый, но желавший казаться сорвиголовой; настраивал, вероятно, уже по тому одному, что он был жителем Франкфурта-на-Одере. Кто знает тогдашнее положение Австрии, поймет всю степень моей необузданности, услыхав, что однажды среди ночи в зале гостиницы я заставил нашу компанию громко прореветь Марсельезу. После этого геройского деяния я, раздевшись, перебрался по наружному карнизу стены от одного окна второго этажа до другого, ужаснув всех окружающих, которые ничего не знали о выработанной мною в ранние мальчишеские годы привычке к акробатическим упражнениям. При такой безбоязненности меня, однако, на другое утро отрезвило приглашение в полицию – в памяти всплыл эпизод с Марсельезой, возбудив некоторые опасения. Вследствие какого-то странного недоразумения я прождал довольно долго в полицейском бюро, а оставшееся затем время показалось комиссару слишком коротким, и, к моему великому успокоению, после нескольких незначительных вопросов о предполагаемой продолжительности моего пребывания в городе я был отпущен. Тем не менее мы сочли за благо не поддаваться более соблазну необузданных выходок под сенью крыл двуглавого орла.

Окольными путями, на которые нас толкала ненасытная жажда приключений, осуществлявшихся только в нашей фантазии, а в действительности оказывавшихся самыми скромными путевыми развлечениями, вернулись мы наконец в Лейпциг. И этим возвращением очень определенно заканчивается светлый, юношеский период моего роста. Если и до тех пор я не был вполне свободен от серьезных замешательств и страстных волнений, то все же только теперь в мою жизнь вступила настоящая забота.

51

Моя семья ожидала моего возвращения, чтобы сообщить о предложенном мне месте капельмейстера при магдебургской театральной труппе. В текущий летний месяц эта труппа находилась на гастролях в курорте Лаухштедт [Lauchstädt]. Директор театра не мог справиться со своими делами при помощи неспособного капельмейстера, ему рекомендованного, и обратился в своем затруднении в Лейпциг, требуя быстрой замены. Капельмейстер Штегмайер [Stegmayer], которому очень не хотелось в жаркое летнее время разучивать партитуру моих «Фей», усердно предлагал меня на это место, чтобы таким образом избавиться от назойливого мучителя. Я же, желая, с

одной стороны, свободно и вольно отдаться потоку художественных авантюр, с другой стороны, взвешивая разные внешние обстоятельства, сильно укрепился в стремлении к самостоятельности, которая дается только личными заработками. Но предчувствие говорило мне, что в Лаухштедте я не найду солидного фундамента для этого стремления. Тяжело мне было также добровольно захлопывать ловушку, расставленную моим «Феям». Поэтому я решился только на предварительное посещение Лаухштедта в целях ознакомления с делом.

Этот маленький курорт со времени Гёте и Шиллера сильно прославился. Деревянное здание театра было построено по плану Гёте. Там давалось первое представление «Мессинской невесты». Хотя я все это себе твердил, однако местечко произвело на меня сомнительное впечатление. Я навел справки о местожительстве директора театра. Последнего не было дома, и маленький грязный мальчик, его сын, взялся проводить меня «к папе». Но уже по дороге мы встретили его. Он оказался пожилым человеком, в шлафроке и колпаке. Радостно приветствуя меня, он в то же время жаловался на сильное нездоровье. Сын должен был принести ему шнапс из соседней лавочки, для чего, с некоторым рассчитанным на меня эффектом, отец вручил ему настоящий зильбергрош. Этот директор был Генрих Бетман[220], муж знаменитой артистки Бетман[221], принадлежавшей еще цветущему периоду немецкого драматического искусства и пользовавшейся такой прочной благосклонностью короля Пруссии, что последняя распространялась даже долгое время спустя после смерти актрисы на ее супруга. Бетман получал хорошую пенсию от прусского двора, продолжительное время пользовался его покровительством и, несмотря на свой переменчивый и склонный к авантюрам характер, никогда не мог вполне утерять этого фавора.

Теперь благодаря продолжительному пребыванию на посту директора театра он сильно опустился. Его язык и манеры напоминали слащавый аристократизм минувших времен, а все, что он делал, все, что его окружало, свидетельствовало о самом недостойном упадке. Он повел меня обратно к себе в дом, где представил «госпоже директорше», которая, будучи парализована на одну ногу, лежала на странной кушетке, в то время как какой-то пожилой бас, на чрезмерную преданность которого Бетман без церемоний мне пожаловался, раскуривал рядом с нею свою трубку. Оттуда директор повел меня к режиссеру, жившему в том же доме. Тот был занят обсуждением репертуара с каким-то беззубым старым капельдинером театра, но Бетман сдал меня ему и просил сговориться обо всем необходимом, на что господин

Шмале [Schmale], режиссер, улыбнулся, пожав плечами, и стал уверять, что таков обычный образ действий директора, который все сваливает на него и сам ни о чем не заботится. Вот и сейчас он, Шмале, целый час сидит и советуется с Крёге [Kröge] о том, что давать в ближайшее воскресенье. Он мог бы назначить «Дон-Жуана», но как устроить репетицию, когда музыканты из Мерзебурга, составляющие оркестр, в субботу не хотят приехать сюда? При этом Шмале беспрерывно тянулся в открытое окно за веткой вишневого дерева и, обрывая ягоды, ел их, с необычайным шумом выплевывая косточки. Последнее особенно подействовало на мое отрицательное решение, так как я питаю странное, прирожденное отвращение к фруктам. Я объявил режиссеру, что ему не следует рассчитывать на «Дон-Жуана», так как я, со своей стороны, если предполагали с этим спектаклем соединить мой дебют, должен буду отказаться от предложений директора и вернуться в Лейпциг, чтобы там привести в порядок свои дела.

Эта вежливая форма отказа от должности, сразу же сложившаяся в моей душе, влекла за собой необходимость притворяться и делать вид, будто я озабочен вещами, которые были совершенно излишни при моем намерении больше не возвращаться в Лаухштедт. Мне предложили помочь при отыскании комнаты, и один молодой актер, которого я случайно знал еще по Вюрцбургу, взялся быть моим проводником. Направляясь со мною к лучшей из известных ему квартир, он сказал, между прочим, что там я буду иметь удовольствие состоять соседом самой красивой и милой девушки в Лаухштедте: это первая артистка театра, фрейлейн Минна Планер [Planer], о которой я, вероятно, уже слышал.

Случаю было угодно, чтобы эта девушка встретилась нам уже у дверей упомянутого дома. Вся ее внешность и поведение стояли в самом разительном противоречии со всем тем, что пережито было мною в это достопамятное утро. Очень привлекательная и свежая по наружности, молодая артистка отличалась большой сдержанностью и строгой уверенностью движений и обращения, придававшей приветливому выражению ее лица приятно поражающее достоинство. Безупречно опрятный и приличный костюм завершил впечатление этой совершенно неожиданной встречи. После того как я был ей представлен в сенях дома в качестве нового дирижера, и она удивленно смерила меня взглядом, видимо, пораженная моей молодостью, она по-дружески отрекомендовала меня любезному вниманию хозяйки и гордым и спокойным шагом направилась через улицу, торопясь на репетицию. Я тотчас же нанял квартиру, согласился дирижировать в воскресенье «Дон-Жуаном», пожалев лишь о том,

что не захватил своего багажа, и поспешил вернуться в Лейпциг, чтобы как можно скорее снова приехать в Лаухштедт.

52

Жребий был брошен. Серьезная сторона жизни тотчас же выступила на сцену, послав мне тяжелые испытания. В Лейпциге пришлось проститься с Лаубе: по требованию Пруссии его высылали из Саксонии, и он хорошо понимал все значение этого факта. Наступило время открытой реакции против либеральных движений первой половины тридцатых годов. Так как Лаубе не принимал участия ни в каких политических делах, но всегда предавался одной лишь литературной деятельности, направленной на эстетические цели, то мы сначала совершенно не понимали смысла этого полицейского мероприятия. Отвратительная двусмысленность, с какою лейпцигские власти отвечали на все запросы о причинах этой высылки, скоро внушила Лаубе сильное подозрение относительно того, что с ним предполагали делать. А так как Лейпциг был для него незаменимым полем деятельности, то ему было очень важно остаться вблизи. У моего друга Апеля было прекрасное дворянское поместье в нескольких часах от Лейпцига, уже на прусской земле. У нас возникла мысль гостеприимно приютить там Лаубе, и мой друг, во власти которого было дать преследуемому надежное убежище, не вступая в конфликт с законом, тотчас же охотно пошел навстречу нашему желанию.

Однако на следующий день, обсудив вопрос со своей семьей, он сообщил нам, что боится навлечь на себя неприятности, оказывая гостеприимство Лаубе. На это последний только улыбнулся с выражением, которого я не могу забыть и которое, как я нередко замечал потом, имело обыкновение скользить и по моему лицу. Итак, он распрощался с нами, и вскоре до нас дошла весть, что на основании вновь предпринятых расследований против бывших участников буршеншафтов его арестовали и заключили в Берлинскую городскую тюрьму. Таким образом, я приобрел при этом случае двойной горький опыт, который лег на мою душу тяжелым гнетом. Поэтому, набив свой необъемистый дорожный мешок, я распростился с матерью и сестрой и решительно, обеими ногами, вступил на капельмейстерскую дорогу.

Чтобы иметь право считать своей новой родиной комнатку под помещением Минны, я должен был притворяться довольным всеми театральными предприятиями директора Бетмана.

Началось с постановки «Дон-Жуана». Претендующий на изящество вкуса директор предложил мне эту оперу как подходящий дебют для честолюбивого молодого художника из хорошей семьи. Хотя, за исключением своих собственных инструментальных композиций, я еще никогда не дирижировал оперным оркестром, репетиция и спектакль прошли довольно хорошо. Только речитативу донны Анны несколько раз недоставало отчетливости. Но это не навлекло на меня никаких нареканий, и когда я спокойно и невозмутимо взялся за *Lumpacivagabundus*[222], еще совершенно незнакомый с этим произведением, все, по-видимому, возымели доверие к новому приобретению театра.

Если при таком недостойном применении своих музыкальных способностей я не чувствовал ни малейшей горечи и даже был в хорошем настроении, то этим я обязан не столько, как я уже говорил, переходному этапу в раз-витии моего художественного вкуса, сколько знакомству с Минной Планер, игравшей во всей этой феерии роль феи Аморозы. В пыльном облаке распущенности и пошлости она действительно казалась феей, неизвестно каким образом попавшей в этот вихрь, который, правда, никогда не увлекал ее за собой и даже едва касался ее. В то время как в остальных певицах оперы я видел только хорошо известные мне типы карикатурных и гримасничающих ломак, эта красивая артистка своей неприкрашенной серьезностью, элегантной опрятностью, так же как отсутствием всякой театральной аффектации и комедиантской напыщенности, казалась мне явлением, совершенно оторванным от окружающей жизни. Единственный молодой человек, которого я мог поставить рядом с нею, которого я мог сравнивать с нею, был Фридрих Шмит [Schmitt], только что появившийся на театральном поприще, в опере, к которой, обладая прекрасным теноровым голосом, он чувствовал призвание. И он тоже отличался от остального персонала серьезностью, с какою относился к своим занятиям и ролям. Задушевный, мужественный звук его грудного голоса, благородная, чистая дикция и разборчивая фразировка остались у меня в памяти как нечто образцовое. Впрочем, полное отсутствие актерского таланта, неумение держаться на сцене скоро положили предел его движению вперед. Но он оставался моим единственным знакомым, и я ценил его как способного, оригинального человека с надежным, благородным характером.

Общение с моею любезной соседкой по квартире скоро обратилось у меня в страстную потребность. Она с благожелательным удивлением встречала наивно необузданное поклонение молодого (мне был 21 год) капельмейстера и, чуждая

всякому кокетству и преднамеренности, скоро завязала со мной доверчивые, дружеские отношения. Когда однажды, поздно вечером, забыв ключ от дома, я возвращался в мою комнату через окно, то шум этого вторжения привлек внимание Минны. На мою просьбу, которую я высказал стоя на карнизе окна, разрешить мне пожелать ей спокойной ночи, она возразила, что изменить сейчас ничего нельзя, так как по ее просьбе хозяева запирают на ночь ее дверь, чтобы никто не мог к ней войти. Она дружески облегчила мне рукопожатие, перегнувшись всем корпусом, и я без труда мог поймать ее руку.

Когда вскоре после того я заболел рожей, которой был подвержен, и в своей печальной каморке прятал от всего мира распухшее лицо, Минна часто посещала меня, ухаживала за мной и уверяла, что обезображенная физиономия ровно ничего не значит. Выздоровев, я навестил ее и, жалуясь на оставшуюся около рта сыпь, просил извинить меня за то, что показался ей в таком неприятном виде. Но она была так добра, что не нашла в моем появлении ничего отталкивающего для себя. А когда я возразил, что все же она не захотела бы поцеловать меня, она тотчас же доказала свою решимость не отступить и перед этим. Все это Минна делала с приветливым спокойствием и непринужденностью, в которых было нечто материнское и не было ничего ни легкомысленного, ни бессердечного.

53

После нескольких недель общество наше должно было покинуть Лаухштедт, чтобы гастролировать остаток лета в Рудольштадте [Rudolstadt]. Мне очень хотелось совершить вместе с Минной это трудное по тому времени путешествие. Если бы мне удалось получить от директора Бетмана свое добро-совестно заработанное жалованье, то ничто не могло бы мне в этом помешать. Но здесь я наткнулся на чрезвычайные трудности, которые хронически стали переходить с тех пор в удивительнейшие страдания. Уже в Лаухштедте я узнал, что только один член труппы регулярно получает свое жалованье: бас Кнайзель [Kneisel], с которым я познакомился у кушетки парализованной директрисы. Меня уверяли, что если я хочу получить часть своего жалованья, я могу добиться этого, только ухаживая за госпожой Бетман. На этот раз я предпочел, однако, еще раз воззвать к помощи моей семьи и отправился поэтому в Рудольштадт один, через Лейпциг, где, к огорчению и изумлению матери, должен был запастись нужной субсидией. Но в Лейпциг я

направился через поместье Апеля, заехавшего за мной в Лаухштедт.

Этот отъезд из Лаухштедта запечатлелся у меня в памяти благодаря разгульной пирушке, которую мой состоятельный друг устроил в мою честь. При этом мне и одному из моих собутыльников удалось разломать огромную кафельную печь массивной конструкции, находившуюся в нашем номере, и на другое утро никто из нас не был в состоянии понять, как это произошло.

Во время этого путешествия в Рудольштадт я в первый раз проехал через Веймар, где в один дождливый день с любопытством, но без должной проникновенности осматривал дом Гёте. Я представлял его себе совершенно иным и ждал от оживленной театральной жизни Рудольштадта, которой очень интересовался, также более сильных впечатлений. Там я не должен был дирижировать, так как эта функция была перенесена на дирижера Княжеской придворной капеллы, привлеченной к нашим спектаклям. Но мои занятия – разучивание множества опер и зингшпилей[223], которыми мы должны были развлекать публику княжества, съехавшуюся в это время на праздник «стрельбы в деревянную птицу»[224], – были так интенсивны, что мне не удалось совершить ни одной прогулки по живописным окрестностям города. Помимо сурового и плохо вознаграждаемого труда, две страсти приковывали меня к месту в течение шестинедельного пребывания в Рудольштадте: с одной стороны, удовольствие, с каким я писал стихи «Запрета любви», с другой – моя склонность к Минне.

В это же время я сделал набросок симфонии E-dur, первая часть которой (размер $^3/_4$) композиционно была уже закончена. На стиль и план этой работы повлияла Седьмая[225] и Восьмая[226] симфонии Бетховена, и, насколько помнится, мне нечего было бы краснеть за качество этой работы, если бы я ее окончил или по крайней мере сохранил то, что было готово. Но уже около этого времени во мне выработалось убеждение относительно невозможности сделать в области симфонии после Бетховена что-либо новое и значительное. Напротив, опера, где к моим услугам не было никакого образца – это я чувствовал все глубже и глубже, – действовала на меня как определенная форма искусства возбуждающим образом во многих направлениях. Различные треволнения не помешали мне написать в свободные часы, бывшие в моем распоряжении, большую часть нового оперного текста, причем я отнесся теперь с гораздо большей тщательностью к языку и стиху, чем при написании либретто «Фей», и несравненно более сознательно обращался с

построением и замыслом сцен, чем раньше, при первой работе.

С другой стороны, я стал впервые испытывать мучения любовной ревности. В непринужденном, доброжелательном до сих пор обращении со мной Минны внезапно произошла необъяснимая перемена. По-видимому, мои наивные желания заслужить ее благосклонность, совершенно не клонившиеся к чему-либо предосудительному, желания, в которых опытный наблюдатель отметил бы только избыток легко удовлетворимого задора, навлекли на всеми уважаемую артистку замечания и осуждения. Я был очень удивлен, когда, наконец, из ее объяснений узнал, что она считает себя вынужденной спросить о серьезности моих намерений и принять в расчет результаты, к которым они могут привести. Минна, как это было известно мне еще раньше, находилась в близких, интимных отношениях с одним молодым аристократом, с которым я познакомился в Лаухштедте и в котором подметил искреннюю, сердечную привязанность к ней. В кругу приятельниц она считалась невестой господина фон О., хотя для всех была совершенно ясна полная невозможность их союза, так как влюбленный юноша был без всяких средств. Происходя из видной семьи, он должен был принести своему общественному положению и предстоящей карьере необходимую жертву брака по расчету. Очевидно, какие-нибудь определенные объяснения на этот счет произошли между ним и Минной в рудольштадтский период их знакомства: Минна стала серьезной, даже печальной, холодно отстранившись от моих несдержанных попыток сближения.

Поразмыслив хорошенько, я понял, что ни «Молодая Европа», ни «Ардингелло», ни «Запрет любви» поставлены здесь не будут, что между веселым театральным жанром феи Аморозы и «сыном честных бюргеров», ищущим приличного случая пристроиться, существовала весьма значительная разница. Раздосадованный и душевно потрясенный, я обострил вольные положения моего «Запрета любви», а по вечерам шатался с компанией бездельничающих товарищей по птичьему лугу Рудольштадта, вдыхая пропитанный жареной колбасой воздух. Снова я предался пороку азартной игры, который, впрочем, на этот раз лишь мимолетно коснулся меня: меня увлекла невинная форма расставленных по ярмарке столов для игры в кости и рулетку.

54

С нетерпением я ждал переезда из Рудольштадта в Магдебург на полугодовой зимний сезон, главным образом потому, что там я

снова мог стать во главе оркестра и вообще дать более достойное применение моим музыкальным способностям. Но еще до приезда в Магдебург мне предстояло пережить трудное переходное время в Бернбурге [Bernburg], так как директор Бетман в числе прочих предприятий затеял там ряд спектаклей. С небольшой частью труппы я должен был проездом дать несколько опер, которыми предстояло дирижировать тамошнему капельмейстеру. Приходилось влачить жалкое, скудно оплачиваемое существование, сделавшее для меня ненавистным – если не навсегда, то на этот раз, – фатальное ремесло театрального музикдиректора. Однако всему бывает конец, и я все-таки попал в Магдебург, который, как я верил, должен был вести меня к истинной славе на избранном пути моего призвания.

Мне, конечно, очень приятно было почувствовать себя хозяином за тем самым дирижерским пультом, за которым немного лет назад Кюнляйн передавал юному энтузиасту свой капельмейстерский опыт и мудрость, ибо мне действительно скоро посчастливилось выработать в себе полную уверенность в руководстве оркестром. Лучшие музыканты стали относиться ко мне с настоящим сочувствием, и их сыгранность, особенно при бурных увертюрах, которые я заставлял обыкновенно играть к концу в неслыханно быстром темпе, часто вызывала оглушающие аплодисменты публики. Таким образом, мое пламенное, даже чрезмерное рвение заслужило мне как симпатии оперного персонала, так и любезное признание публики.

Так как театральная критика была в то время мало развита в Магдебурге, то это общее довольство мною высказывалось самым приятным и ободряющим образом, и в конце первой четверти года моего магдебургского дирижерства во мне выработалось лестное и приятное сознание, что я настоящий «матадор оперы». Предвидя при таких обстоятельствах особый успех, сердечно расположившийся ко мне режиссер Шмале задумал новогоднее торжество, для которого я должен был написать музыку. Я выполнил задание чрезвычайно быстро. Шумная увертюра, несколько мелодрам и хоров удались на славу и доставили нам совершенно необычное в другое, непраздничное время щедрое одобрение публики, так что мы смогли еще раз с успехом повторить этот «новогодний привет», эту новогоднюю постановку.

Это время (1835 год) явилось для меня, кроме того, решительным, поворотным пунктом всей моей жизни. Прекратив в Рудольштадте нашу дружбу, мы с Минной несколько потеряли друг друга из виду, но, встретившись в Магдебурге, снова возобновили холодные и намеренно равнодушные отношения. Я узнал, что, выступая здесь в прошлом году, она возбудила

всеобщее внимание как красивая девушка и, привлекая особенно усердные ухаживания некоторых молодых аристократов, не оставалась равнодушной к чести, оказываемой ей их визитами. Правда, ее репутация благодаря постоянно приличному и строгому поведению, осталась незапятнанной, но моя антипатия к знакомствам такого рода, быть может, уже вследствие воспоминаний о страданиях в доме Пахта, была очень обострена. Хотя Минна и уверяла, что эти господа ведут себя гораздо скромнее и приличнее любителей театра из бюргерского класса и особенно некоторых молодых капельмейстеров, все же ей никогда не удавалось победить ту горечь и придирчивое настроение, какие возбуждала во мне эта черта ее поведения.

Так провели мы три безрадостных месяца, все более отдаляясь друг от друга. В это время я с неразборчивостью, наполовину проистекавшей от отчаяния, обманывал самого себя сомнительной прелестью самых поверхностных знакомств и так открыто легкомысленно вел себя направо и налево, что Минна, как она мне сама потом признавалась, почувствовала сожаление и серьезное обо мне беспокойство. Так как со стороны женского персонала оперы не было недостатка в знаках внимания, оказываемых молодому музикдиректору, и одна, не пользовавшаяся особенно хорошей репутацией, молодая особа явно старалась уловить меня в свои сети, то Минна должна была из чувства страха принять определенное решение.

В канун Нового года я придумал угостить у себя избранных членов нашего оперного персонала пуншем и устрицами. Мужья были приглашены со своими женами, и затруднение было только в том, сумею ли я убедить незамужнюю фрейлейн Планер принять участие в моем празднике. Она совершенно просто откликнулась на мое приглашение и появилась, как всегда опрятная и приличная, в моей холостяцкой квартире, где вскоре стало шумно и весело. Хозяин был заранее предупрежден относительно бури, которая может подняться в его доме, и успокоен обещанием, если потребуется, возместить все убытки изломанной мебели.

Что не удалось шампанскому, то доделал, наконец, пунш. Все узы необходимого приличия, связывавшие мою компанию, были порваны, и воцарилось общее панибратство, против которого никто не протестовал. И здесь ясно обнаружилось, какой королевски спокойной благопристойностью Минна отличалась от всех ее сотоварищей. Она ни на минуту не утратила своего достоинства, и обойтись с нею фамильярно не осмелился никто. Тем значительнее, тем нагляднее под конец подействовал на всех тот факт, что Минна без всякой застенчивости отвечала на мою

дружескую, сердечную нежность. Всем товарищам стало ясно, что между нами существуют особые отношения. Мы получили своеобразное удовлетворение, увидев, какие судороги сделались при этом открытии с тою дамою плохой репутации, которая, несомненно, имела на меня виды.

55

С тех пор я непрерывно оставался в тесных дружеских отношениях с Минной. Не думаю, чтобы она испытывала ко мне склонность, граничащую со страстью, т. е. настоящий аффект любви, чтобы она вообще была способна на такой подъем, и могу охарактеризовать ее чувства ко мне только как сердечную благосклонность, как искреннее пожелание мне успеха и благополучия, как дружеское участие и снисходительное отношение к моим, часто изумлявшим ее качествам, что в конце концов перешло у нее в постоянную и приятную привычку. Несомненно, она держалась очень благоприятного мнения о моем таланте, и мой быстрый успех оказал на нее чарующее действие. Мой эксцентрический характер, который она умела весьма приятно укрощать своим веселым спокойствием, постоянно побуждал ее проявлять эту льстящую ее самолюбие власть, и если она не питала по отношению ко мне никаких желаний, не проявляла тоски или пыла, то все же не отвечала холодом на мою необузданность.

В Магдебургском театре я действительно сделал интересное знакомство с одной уже немолодой артисткой на так называемые роли гранд-дамы. Госпожа Гааз [Haas] тотчас же заслужила особое право на мое внимание, так как она оказалась другом юности Лаубе, в судьбе которого не переставала принимать близкое и важное участие. Она была умна и несчастна – последнему особенно способствовала неблагодарная внешность, которая с годами давала себя чувствовать. Она имела ребенка, жила очень бедно и, казалось, с горькой обидой вспоминала о лучших временах. Я часто посещал ее – сначала для того, чтобы получать сведения о судьбе Лаубе, а потом по установившейся привычке. Так как она подружилась с Минной, то мы трое часто проводили вместе задушевные вечера. Однако эта задушевность иногда нарушалась, когда у старшей подруги возникала какая-то ревность по отношению к младшей, и меня особенно возмущало слушать, как она критикует талант и умственную одаренность Минны.

Однажды вечером я обещал Минне пить у нее чай в обществе

старшей приятельницы. По неосторожности я принял предварительно приглашение на партию в вист, которую, несмотря на то, что она мне сильно наскучила, я намеренно старался продолжить, чтобы попозднее прийти к Минне, когда неудобная мне товарка уйдет. Это удалось мне при помощи спиртных напитков, и, таким образом, в итоге я оказался совершенно пьяным, причем это произошло так неожиданно, что я и сам никак не хотел поверить странному для меня факту. Тем не менее я все же соблазнился нанести поздний визит Минне. К моей несказанной досаде, я еще застал госпожу Гааз, что сейчас же повело к бурным взрывам эмоций с моей стороны. И когда дама в шутливых восклицаниях выразила свое удивление по поводу моего шумного и нелюбезного поведения, я принялся так грубо высмеивать ее, что она немедленно покинула нас. Сквозь последние остатки темневшего сознания я слышал искренний смех Минны, изумленной моими невозможными выходками. Благодаря никогда не покидавшему ее спокойствию она быстро приняла не дававшееся ей до сих пор решение, так как состояние мое было до того серьезно, что нельзя было и думать о моем уходе или о доставлении меня домой. А участие ко мне довершило остальное: она достала необходимые средства лечения, и так как я вскоре погрузился в глубокий сон, то, не колеблясь, освободила мне свою постель, на которой я и проспал до утра, до того удивительного утра, которое с неотразимой ясностью осветило мне, когда я узнал, где проснулся, длинную и бесконечно важную по последствиям жизненную связь, зародившуюся в эти часы.

Забота, которую я уже предчувствовал, вошла в мою жизнь. Без легко-мысленных шуток, без шалостей и других признаков веселья мы степенно и чинно позавтракали вместе, чтобы в дообеденное время, пока при таких серьезных обстоятельствах это могло сойти незаметным, совершить длинную прогулку за ворота города. Затем мы расстались, чтобы впредь в качестве официальной влюбленной пары свободно и без смущения следовать своей нежной склонности.

56

Своеобразное направление, которое постепенно приняло мое музыкальное развитие, получило новое подкрепление в успехах, так же как и в неудачах, выпадавших тогда на мою долю. В концерте одного из местных обществ я провел очень выигрышным образом увертюру к моим «Феям» и получил за нее большое

одобрение. Но в то же время до меня дошли сведения о неблагоприятном решении Лейпцигской театральной дирекции касательно обещанной постановки этой оперы. Начало композиции «Запрета любви» привело меня в такое настроение, что я потерял интерес к этой ранней работе и с гордым равнодушием я отказался от всяких стараний добиваться ее постановки в Лейпциге, считая себя достаточно вознагражденным за мою первую оперу успехом, только что выпавшим на долю моей увертюры.

Взамен того при всех отвлечениях в сторону я нашел в краткий период этого первого магдебургского полугодия достаточно времени, чтобы, наряду с другими работами, написать большую часть новой оперы. В концерте, который мы давали в театре, я уже исполнил два дуэта из нее, успех которых поощрил меня бодро продолжать работу.

Во второй половине сезона меня посетил мой друг Апель, чтобы погреться в лучах моей новой капельмейстерской славы. Он написал драму «Колумб», которую я рекомендовал дирекции для постановки. Не было ничего легче, как добиться этой милости, так как Апель предложил заказать за свой счет новую декорацию, представляющую Альгамбру, и, кроме того, подал занятому в его пьесе персоналу, по-прежнему стесненному в получении жалованья из-за продолжающихся привилегий баса Кнайзеля, надежду на некоторое облегчение и поддержку. Сама пьеса, казалось мне, содержала очень много хорошего: она изображала борьбу и усилия великого мореплавателя до его отплытия в первое путешествие. Драма заканчивалась знаменитым для всего мира выходом его кораблей из гавани Палоса и отличалась, даже по свидетельству моего дяди Адольфа, которому Апель дал ее на прочтение, живыми и характерными народными сценами, тогда как сам роман казался беспомощным и бледным.

Кроме небольшого хора изгнанных из Гренады, своей второй родины, мавров и короткой оркестровой вещи в конце, я с самой легкомысленной быстротой сочинил увертюру к пьесе моего приятеля. Окончательный план ее я набросал однажды вечером у Минны, предоставив при этом Апелю и моей возлюбленной разговаривать громко, не стесняясь. Действие этой, к сожалению, необычайно поверхностно выполненной музыкальной вещи было построено на простой, но неожиданной по своему развитию основной теме. Оркестр в подобранных без особых усилий фигурациях изображал море и, если угодно, корабль на нем. Мощный, страстный и стремительный мотив носился над шумом волн. Этот ансамбль повторялся, затем внезапно исчезал,

прерывался словно мираж, переданный нежнейшим pianissimo под еле трепещущие фигуры скрипок на высоких нотах. Я заказал три пары различно настроенных труб, чтобы исполнить великолепный и соблазнительно мерцающий мотив с самыми нежными оттенками и разнообразнейшими модуляциями. Это была обетованная страна, которую зорко высматривал глаз героя, которую он много раз уже видел перед собой, но которая снова исчезала в океане, чтобы наконец, после высочайшего напряжения неутомимого искателя, отчетливо предстать перед взорами всех моряков – страна будущего во всей своей безграничности, в лучах восходящего утреннего солнца. Тогда все мои шесть труб сливались в основной тональности, чтобы заставить звучать предназначенный им мотив во всем его ликующем великолепии.

Зная превосходные качества прусских полковых трубачей, я правильно возложил особую надежду на захватывающий эффект последней части: увертюра повергла всех в изумление и вызвала бурное одобрение. Самую же пьесу сыграли без должного внимания, особенно главная роль была совершенно испорчена одним пустым актером, Людвигом Майером [Meyer]. Он был режиссером и потому не успел будто бы как следует выучить ее наизусть, хотя и нашел время обогатить свой гардероб целой массой великолепных костюмов, в которые Колумб попеременно облачался. Но Апель увидел свою вещь поставленной на сцене, и если повторения спектакля не последовало, то все же это увеличило мою популярность у магдебургской публики, так как в концертах стали играть мою увертюру.

57

Но главное событие этого театрального сезона произошло по его окончании. Мне удалось пригласить к нам на несколько гастролей госпожу Шрёдер-Девриент, которая пела в Лейпциге. Теперь мне самому выпало на долю громадное удовольствие дважды с восторженным одушевлением дирижировать операми, в которых она пела, и таким образом находиться с ней в непосредственном артистическом сотрудничестве. Она появилась в ролях Дездемоны и Ромео[227]: в последней она всех наэлектризовала и снова преисполнила меня огня и жара.

Я вступил с ней на этот раз в более близкие личные отношения, причем она проявила по отношению ко мне такую любезность и участие, что добро-вольно предложила мне содействие в концерте, который я намеревался дать в свою пользу

и ко времени которого она снова хотела вернуться в Магдебург через короткое время. Успех этого концерта, от которого при таких условиях я должен был ждать больших выгод, имел для меня особенно большое значение.

Ничтожное само по себе жалованье, причитавшееся мне от магдебургской дирекции, сделалось иллюзорным особенно потому, что выдавалось в высшей степени нерегулярно и маленькими порциями, так что я мог удовлетворить свои жизненные потребности и особенно расходы на частые угощения моих музыкальных и вокальных клиентов лишь одним путем, приведшим в конце концов к довольно солидной сумме долга. Я и не представлял себе ясно, как велика была эта сумма, а с другой стороны, преувеличенно высоко думал о возможном доходе с моего концерта. При этих двух взаимно упраздняющих друг друга неясностях, я утешал моих кредиторов надеждой на баснословную выручку, из которой им будет уплачено в следующий за концертом день, для чего и приглашал их всех собраться в соответствующее утро в гостиницу, куда я переехал в конце сезона.

Конечно, не было ничего неестественного в том, что при участии такой большой, всюду с энтузиазмом чествуемой артистки, специально для этой цели приезжающей в Магдебург, я рассчитывал на большой сбор и что, желая обставить концерт со всей музыкальной пышностью, я пригласил большой оркестр, назначил целый ряд репетиций, не думая ни о каких расходах. К несчастью, никто не хотел верить, что знаменитая артистка, ценившая свое время на вес золота, в угоду маленькому музикдиректору действительно вернется в Магдебург. Поэтому почти все считали помпезные объявления обманным маневром и негодовали на высокие цены. Зал оказался лишь скудно наполненным, что причинило мне большое огорчение.

Прежде всего, мне было в высшей степени неловко перед любезной Шрёдер-Девриент, которая пунктуально явилась, чтобы оказать мне несомненную поддержку, и должна была пережить непривычный для нее факт выступления перед весьма немногочисленной публикой. К счастью, она осталась в хорошем настроении духа (что, впрочем, как я узнал потом, имело другие, не касавшиеся меня лично причины) и, между прочим, удивительно хорошо спела «Аделаиду» Бетховена под мой аккомпанемент на рояле.

Другой причиной неожиданного провала, постигшего мой концерт, стал неудачный выбор пьес для оркестра, которые звучали нестерпимо шумно в небольшом и довольно плохом по акустике зале гостиницы *Zur Stadt London* [«Под Лондоном»]. Моя

увертюра «Колумб» с ее шестью трубами уже привела в ужас всех слушателей, а теперь пришла очередь «Битвы при Виттории»[228] Бетховена, которую я в ожидании неслыханного сбора с энтузиазмом разукрасил всевозможной «инструментальной роскошью». Оружейный и пушечный огонь как с французской, так и с английской сторон был организован с полным совершенством при помощи ценных машин особой конструкции, число барабанов и сигнальных рожков было удвоено и утроено.

И вот разразилась битва, какая едва ли когда-либо свирепствовала в концерте, ибо оркестр с очевидным перевесом сил «устремился» на немноголюдную аудиторию с таким пылом, что последняя отказалась от всякого сопротивления и буквально «сдала свою территорию неприятелю». Госпожа Шрёдер-Девриет, оставшаяся из любезности в зале и следившая за концертом из первых рядов, не смогла все-таки, при всей ее привычке к ужасам подобного рода и расположении ко мне, выдержать этого сумбура. И когда, наконец, и она при новом отчаянном натиске англичан на французские позиции, чуть не ломая руки, выбежала из зала, это послужило сигналом к паническому общему бегству. Все устремилось к выходу, и победу Веллингтона мы с оркестром праздновали в одиночестве. Так окончилось это достопамятное музыкальное торжество.

Шрёдер-Девриент сейчас же уехала обратно, с дружеским сожалением о том, что ее добрые намерения так и не привели к успеху, и предоставив меня моей судьбе. Я же отправился искать утешения у огорченной возлюбленной. Кроме того, я пытался вооружиться для битвы следующего дня, которая, по всей вероятности, тоже не должна была окончиться «победной симфонией». Возвратившись на другое утро в свой гостиничный номер, я принужден был пройти через длинный двойной ряд господ и дам, которые были сюда приглашены в этот ранний час, каждый по своему *особому делу*. Я считал себя вправе остановить свое внимание только на некоторых из моих посетителей и потолковать с ними по очереди. Прежде всего я проводил в свою комнату второго трубача, заведовавшего кассой. Из его расчетов выходило, что при высоком гонораре, который я, в великодушном порыве, обещал оркестру, я еще должен уплатить несколько талеров и зильбергрошей из собственного кармана. Я покончил с этим делом, и сразу стало легче. Затем я пригласил мадам Готшальк [Gottschalk], облеченную моим доверием еврейку, чтобы войти с ней в соглашение относительно предстоящих неотложных дел. Она поняла, что здесь можно было рассчитывать на экстренную поддержку, в которой у меня не могло быть недостатка при наличии состоятельных друзей в Лейпциге, и

взялась распространить среди остальных кредиторов, неделикатное появление которых ее очень рассердило, разные успокоительные вести. Вот так удалось наконец, не без значительных затруднений, очистить коридор и двери моей комнаты от запрудившей их публики.

58

Театральный сезон окончился, общество разъезжалось, а я освободился от своей должности. Банкротство театрального директора из хронического стало острым. Он платил бумажными деньгами, целыми пачками билетов на представления, относительно которых уверял, что они состоятся. Минна, которая благодаря своей большой рассудительности сумела извлечь некоторую выгоду и из этих бумажных «ценностей» и жила всегда экономно и бережливо, осталась служить в театре. Только опера была окончательно распущена, драма же пока сохранялась. Признав необходимость моего возвращения в Лейпциг, она отпустила меня с искренним пожеланием поскорее встретиться снова. Она хотела воспользоваться предстоящим ей в скором времени отпуском, чтобы навестить своих родителей в Дрездене и проездом повидать также и меня.

Таким образом, в начале мая я снова отправился на родину, к своим, чтобы после первой попытки добиться гражданской самостоятельности заняться отысканием денег для уплаты долгов, сделанных в Магдебурге. Очень умный коричневый пудель преданно сопровождал меня из Магдебурга и был представлен моей семье в качестве единственного моего приобретения, требовавшего содержания и прокормления. Но все же мать и Розалия обрели некоторую уверенность относительно моего будущего: ведь я все-таки оказался в состоянии исполнять обязанности капельмейстера!

Мне же не давала покоя мысль, что я опять вернулся к прежним условиям жизни в семье. Особенно отношения к Минне побуждали меня как можно скорее возобновить прерванную театральную карьеру. С чрезвычайной отчетливостью обозначилась вся перемена, происшедшая тогда со мной, когда Минна остановилась на несколько дней в Лейпциге. Даже сам ее милый и привлекательный внешний вид говорил мне о том, что времена патриархальной зависимости от семьи уже миновали. Я обсудил с ней вопрос о воз-обновлении ангажемента в Магдебургском театре, обещая в скором времени навестить ее в Дрездене, и доставил ей возможность познакомиться с моими

матерью и сестрой, испросив у них позволения пригласить ее на вечерний чай. При этом Розалия не могла не уловить характера наших отношений: однако она только лишь поддразнивала меня; очевидно, они не показались ей опасными. Но я думал совершенно иначе, так как эта сердечная привязанность вполне гармонировала с моим тяготением к независимости и желанием создать себе положение в мире искусства.

Мое нежелание служить в самом Лейпциге увеличилось благодаря изменениям, произошедшим в местной музыкальной жизни. В то время как я в Магдебурге строил карьеру капельмейстера, легкомысленно дав себя увлечь фривольным вкусам театральной публики, Мендельсон-Бартольди[229] своим вступлением в должность дирижера Гевандхауза открыл знаменательную вообще и особенно знаменательную для Лейпцига музыкальную эпоху. Теперь пришел конец той наивности, с какой благодушная лейпцигская публика посещала свои абонементные концерты. Когда на одном благотворительном вечере, устроенном молодой популярной певицей Ливией Герхарт [Gerhart], я, благодаря посредничеству моего еще не окончательно устраненного доброго старого Поленца, исполнял шумно одобренную в Магдебурге увертюру «Колумб», то, к удивлению, нашел, что лейпцигские любители музыки внезапно приобрели тот эстетический вкус, которого я не смог удовлетворить даже при помощи ловкой комбинации моих шести труб. Это открытие усилило мою неприязнь ко всему, что сколько-нибудь претендовало на классический дух. Неожиданно я оказался в трогательном единомыслии с добрым Поленцем, который, добродушно вздыхая, оплакивал доброе старое время.

Затевавшееся в Дессау [Dessau] под руководством Фридриха Шнайдера[230] музыкальное празднество послужило удобным предлогом удалиться из Лейпцига. Для путешествия, которое можно было пешком совершить за семь часов, мне нужно было раздобыть паспорт. Этому документу суждено многие годы играть в моей жизни важную роль: он был и остался единственным удостоверением, которое впоследствии неоднократно оберегало меня в полицейском отношении в различных странах Европы, так как, уклонившись от воинской повинности в Саксонии, я с этого времени и до получения должности дрезденского капельмейстера не мог приобрести себе столь необходимой бумаги.

Художественные впечатления, к которым получение паспорта открывало мне доступ, были настолько неблаготворны для меня по своему воздействию, что только укрепили мою ненависть ко всему классическому. Чело-век с лицом пьяного сатира, внушавшим мне непреодолимое отвращение, исполнял

бетховенскую [Пятую] симфонию c-moll. Несмотря на невообразимое количество контрабасов, чем обыкновенно «кокетничают» на музыкальных празднествах, исполнение было до такой степени невыразительно и бледно, что разительный контраст между сложившимся в моей фантазии образом и фактическим воплощением этого произведения казался мне совершенно неразрешимой проблемой. Впрочем, от решения ее я тогда и отказался с досадой. Это мучительное ощущение превратилось в комическое, когда я слушал ораторию «Абсалон»[231] «старого мастера» Шнайдера, что на время развеселило и успокоило меня.

59

В Дессау, где Минна получила свой первый дебют, я услышал, как легко-мысленные молодые люди говорили о ней в тоне, в каком обыкновенно в таких кругах обсуждают красивых актрис. По горячности, с какой я начал опровергать болтовню и стыдить клеветников, я сам понял, что за страстное чувство внушает мне эта девушка. Не показываясь родственникам, я возвратился в Лейпциг и сумел там раздобыть средства для немедленной поездки в Дрезден.

На половине пути, который тогда приходилось совершать в дилижансе, я встретил Минну, возвращавшуюся в Магдебург в сопровождении одной из своих сестер. Я немедленно купил обратный билет в Лейпциг и поехал вместе со своей возлюбленной. Однако на следующей станции мне удалось уговорить Минну вернуться в Дрезден, но так как почтовый дилижанс уже отошел, то приходилось ехать с экстренной почтой. Такой размах с моей стороны привел обеих девушек в изумление и хорошее расположение духа. Несомненно, я своею расточительностью возбудил в них ожидание веселых приключений, о каких мне теперь и предстояло позаботиться.

У одного дрезденского знакомого я раздобыл денег, чтобы иметь возможность развернуться на широкую ногу во время сопровождения моих приятельниц в Саксонскую Швейцарию. Там мы провели несколько действительно ясных дней, преисполненных невинного юношеского веселья и омраченных только один раз взрывом ревности с моей стороны. Для нее в эти дни не было никакого повода, но она находила пищу в глубине моей души благодаря впечатлениям прошлого, смутным предчувствиям будущего и опыту, вынесенному из предшествовавших знакомств с женщинами. И все же эта поездка

и особенно одна проведенная почти совершенно без сна великолепная летняя ночь в Шандау [Schandau] остались самым милым, почти единственным воспоминанием безмятежной поры моей юношеской жизни. Вся моя позднейшая, долгая, пронизанная болезненными и горькими переживаниями связь с Минной казалась мне часто длительным искуплением краткой безоблачной радости этих дней.

Проводив Минну до Лейпцига, откуда она отправилась дальше в Магдебург, я снова появился в кругу своей семьи, умолчав о поездке в Дрезден, и как бы в сознании странной, тяжкой вины покорился необходимости устроить свою жизнь так, чтобы вскоре снова быть около любимой женщины. Для этого я должен был принять ангажемент на ближайший зимний сезон директора Бетмана.

Во время необходимых для этого переговоров я уже не мог оставаться дольше в Лейпциге, но воспользовался присутствием Лаубе в Бад Кёзене [Bad Kösen] около Наумбурга [Naumburg], чтобы повидаться с ним. Незадолго перед тем Лаубе после почти годичного, в высшей степени тяжелого предварительного заключения был выпущен из Берлинской городской тюрьмы. Взяв с него обещание не выезжать из страны до окончательного объявления приговора, ему позволили побывать в Бад Кёзене, откуда он потихоньку однажды вечером приехал к нам в Лейпциг. Впечатление, произведенное на меня его страдальческой внешностью, его хотя и мужественным, но безгранично покорным настроением, отказ от прежних надежд на новый, лучший строй жизни, при том особом возбуждении, в какое меня повергало мое собственное критическое положение, остались одним из самых печальных и зловещих моих воспоминаний.

В Бад Кёзене я прочел ему многое из «Запрета любви» и, несмотря на все его отрицательное отношение к моим притязаниям самому писать тексты, все же получил от него поощрительный отзыв. Но я в беспокойстве ждал писем из Магдебурга, и не потому, что сомневался в возобновлении ангажемента (напротив, я имел основание считать себя хорошим приобретением для директора Бетмана), но единственно потому, что все приближавшее меня к Минне продвигалось недостаточно быстро. Едва дождавшись необходимых новостей, я тотчас же собрался в Магдебург, чтобы на месте составить все проекты будущего блестящего оперного сезона.

Нашему постоянному банкроту, театральному директору, около этого времени было оказано новое и последнее вспомоществование от неиссякающих щедрот короля Пруссии: король ассигновал значительную сумму комитету, состоящему из

видных магдебургских горожан, на театр, во главе которого должен был стоять Бетман. Что это значило, и какую важность приобретали для меня, при этих условиях, магдебургские художественно-артистические дела, будет ясно для всякого, кто вспомнит заброшенное и жалкое существование подобных же театров в наших провинциальных городах. Я тотчас же предложил совершить большое путешествие для отыскания хороших оперных певцов. Средства я брался достать на свой собственный риск, дирекция же должна была обеспечить мне их возмещение обещанием бенефиса в мою пользу. На эти условия охотно согласились, и я пустился в путь в приподнятом настроении, снабженный необходимыми полномочиями и особенным напутствием директора. С Минной, у которой тогда гостила мать, отношения у меня в течение этого короткого свидания были самые близкие, но для выполнения моего отважного предприятия нам пришлось на время снова распрощаться.

60

Прежде всего, оказалось затруднительным раздобыть в Лейпциге столь легко обещанные денежные средства для осуществления проектированного мною антрепренерского турне. Блеск прусской королевской протекции нашему театральному предприятию, который я заставил переливаться самыми радужными красками перед глазами моего доброго зятя Брокгауза, совершенно не ослеплял последнего, и мне стоило больших и унизительных усилий снарядить к отплытию свой корабль. Разумеется, сперва меня потянуло в страну чудес, в Богемию. На этот раз я только мимоходом заглянул в Прагу, не повидав даже моих прелестных приятельниц, и поторопился в Карлсбад, чтобы ознакомиться с оперным персоналом, находящимся там во время купального сезона.

Обуреваемый желанием поскорее найти как можно больше талантов, чтобы даром не растратить предназначенных на это путешествие денег, я отправился на одно представление «Белой дамы»[232] с искренним намерением найти все великолепным. О плохом составе певцов я мог составить себе полное представление только тогда, когда единственный избранный мною бас, Грэф [Gräf], певший Гавестона, позднее дебютировал в Магдебурге и настолько не понравился всем, да и не мог понравиться, что я должен был, молча сносить насмешки, посыпавшиеся на меня за это приобретение. И хотя цель моей поездки так и не была достигнута, тем приятнее оказалось само

путешествие. Поездка через Эгер[233], Фихтельгебирге[234], живописно освещенный заходящим солнцем Байройт[235], все это долго оставалось одним из приятнейших моих воспоминаний.

Теперь моей целью был Нюрнберг, где сестра Клара с мужем по-прежнему служили в театре – от них я надеялся получить сведения относительно того, чего искал. Прежде всего, мне был приятен гостеприимный прием, оказанный мне в доме родственников, так как приходилось думать о пополнении сильно оскудевших денежных средств. Я рассчитывал на продажу одной табакерки, которую получил в подарок от друга и которую, по неизвестным причинам, я считал платиновой. Сюда же я намеревался присоединить золотое кольцо с печатью, подаренное мне Апелем за сочинение увертюры к его «Колумбу». Заклад этих единственных моих драгоценностей, из которых, к сожалению, стоимость табакерки оказалась лишь воображаемой, дол-жен был доставить мне скудные средства для дальнейшего путешествия во Франкфурт. Туда и в окрестности Рейна я хотел направиться на основании добытых мной указаний. Теперь, после того как мне удалось уговорить сестру и ее мужа принять ангажемент в Магдебурге, мне не хватало только первого тенора и примадонны, которых я никак не мог разыскать.

61

Это случайное пребывание в Нюрнберге затянулось еще благодаря приятной Шрёдер-Девриент, которая как раз в это время прибыла туда на короткие гастроли. При встрече с ней я почувствовал, как прояснился мой художественный горизонт, несколько затуманившийся со времени нашего последнего свидания. Состав Нюрнбергской оперной труппы не оставлял художнице большого выбора опер; кроме «Фиделио» можно было давать только «Швейцарское семейство»[236]. Артистка жаловалась, что тут приходится выступать в одной из ее самых ранних юношеских ролей, для которой она больше не годилась и которая ей сильно приелась. И я тоже без всякого удовольствия, чуть ли не со страхом ожидал этой оперы, думая, что бесцветная музыка и сентиментальная старомодная фигура Эммелины ослабят огромное впечатление, оставшееся у публики и у меня самого от прежней игры артистки. Как велики были мои потрясение и непритворное изумление, когда впервые в этот вечер я понял поистине захватывающий талант этой необычайной женщины. А так как тот образ швейцарской девушки не мог быть сохранен для всех последующих поколений, то я считаю это

одной из самых возвышенных жертв сценического творчества. В атмосфере таких потерь и совершаются откровения чудесного драматического искусства, и я не могу найти достаточно высокой оценки для таких благородных и святых явлений артистической жизни.

Помимо этих новых впечатлений, столь знаменательных для меня, для всего моего художественного развития, мое тогдашнее пребывание в Нюрнберге оставило во мне еще и другие, особые следы, которые, несмотря на ничтожный и тривиальный повод, все же укоренились во мне глубоко, так что впоследствии ожили снова, хотя и в совершенно иной форме. Мой зять Вольфрам был особенно известен и любим в среде нюрнбергских друзей театра как покладистый и остроумный завсегдатай всяких веселых компаний. Следующий факт может служить своеобразным и забавным образчиком тех развлечений, которым предавались тогда по вечерам в местных ресторациях и в которых и я принимал некоторое участие.

Столярных дел мастер Лауерман [Lauermann], уже немолодой, приземистый человек смешной наружности, говоривший только на простом народном диалекте, был мне рекомендован в одной пивной как чудак, притягивающий всеобщее внимание шутников. Лауерман воображал себя великолепным певцом и исходя из этого предвзятого о себе мнения питал особый интерес только к тем, у кого также находил талант к пению. Несмотря на то что это обстоятельство сделало его постоянной мишенью насмешек, издевательств и шуток, он все же аккуратно каждый вечер появлялся среди веселых дебоширов. Только со временем сделалось крайне трудным заставить этого осмеянного и разобиженного человека демонстрировать свое искусство: это удавалось только при помощи «сетей», ловко расставленных его тщеславию.

Мое присутствие в качестве нового человека было использовано для этой забавы. Невысокое мнение о сообразительности бедного «мейстерзингера»[237] тотчас же блестяще подтвердилось после того, как зять мой представил ему меня под именем великого итальянского певца Лаблаша[238]. К его чести я дол-жен сказать, что Лауерман долго смотрел на меня с недоверием и осторожно выразил некоторые подозрения насчет моей моложавой наружности, а еще более насчет явного тенорального тембра моего голоса. Заставить бедного энтузиаста поверить в эту нелепость и составляло задачу посетителей кабачка, и они долгое время забавлялись ею. Мой зять убедил столяра, что, получая баснословные суммы за свое пение, я при посещении ресторации стараюсь особыми уловками скрыть свой

талант от публики. Но если поставлен будет вопрос о состязании между Лауерманом и «Лаблашем», то, конечно, весь интерес окажется на стороне Лауермана, а не «Лаблаша», так как последнему надо поучиться у первого, а не наоборот.

Странная борьба недоверия и раздразненного тщеславия, происходившая в бедном столяре, пробудила во мне симпатию к нему. Я принялся возможно усерднее разыгрывать назначенную мне роль, и после двух часов, проведенных в самых потешных выходках, удалось довести этого чудака, долго не сводившего с меня своих блестящих глаз, до того, что его лицо пришло в движение. Казалось, что перед нами какое-то привидение или музыкальный автомат с заведенным механизмом: губы его задрожали, зубы заскрежетали, глаза конвульсивно выкатились и, наконец, хриплый, густой голос затянул необычайно пошлую уличную песню. Исполняя эту вещь, он беспрестанно проводил за ушами вытянутым большим пальцем, причем его толстое лицо становилось багрово-красным. К сожалению, очень скоро раздался гомерический хохот всех присутствующих, что тотчас же повергло в величайшую ярость несчастного певца. В довершение жестокой шутки эта ярость вызвала бесцеремоннейшее издевательство тех, кто только что самым предательским образом льстил ему, что в свою очередь довело несчастного прямо до бешенства. Когда бедняга, сопровождаемый злостными насмешками бессовестной компании, готовился ретироваться из ресторации, искренняя жалость заставила меня пойти за ним вслед, чтобы просить у него прощения и как-нибудь задобрить его. Это было в высшей степени трудно, так как он был особенно раздражен именно против меня, самого нового из своих врагов, который к тому же так больно обманул его надежду лицезреть самого Лаблаша.

Мне удалось, однако, задержать его на пороге. А расшалившаяся компания тут же молча сговорилась заставить еще раз спеть Лауермана. Я плохо помню, как все это произошло, так как действие спиртных напитков, которыми все-таки удалось победить сопротивление столяра, спутало и мои собственные впечатления этого необычайно длинного вечера. После того как Лауерман еще раз перенес такие же издевательства, общество почувствовало себя обязанным проводить несчастного домой. В тачке, которая была найдена у крыльца, мы с триумфом подкатили его к двери дома на одной из тесных улиц старого города. Госпожа Лауерман, восставшая от сна, чтобы встретить своего супруга, разразилась бранью, позволявшей лишь угадывать, как обстояло дело с их супружескими и домашними отношениями. Высмеиванье музыкального таланта ее мужа было

для нее делом обычным, но она все-таки считала необходимым предать громогласному проклятию бездельников-мальчишек, которые, укрепляя ее бедного мужа в его безумии, отрывают его от прибыльного ремесла и дурачат на всевозможные лады. Но здесь проснулась гордость страждущего «мейстерзингера»: он стал в самых жестких выражениях отрицать за своей женой, которая с трудом влекла его вверх по лестнице, всякое право на критику его вокального искусства и энергичным образом призывать ее к покою.

Однако дикое ночное похождение этим не закончилось: вся толпа еще раз направилась в кабачок. Там, у дверей, мы нашли других посетителей, и в числе их учеников ремесленников, которых не впускали внутрь ввиду наступившего комендантского часа. Но среди нас были постоянные посетители кабачка, состоявшие в давнишних и дружеских отношениях с его хозяином, и потому нам казалось позволительным и возможным требовать, чтобы нас впустили. Хозяину было очень неприятно запирать двери перед своими друзьями, голоса которых он узнавал, но он боялся, что вслед за ними ворвутся и вновь пришедшие. Возникли замешательство, суматоха, послышались крики и ругательства, количество участников непонятным образом возросло, и вскоре все приняло характер какого-то страшного кошмара. Казалось, что в следующее мгновение во всем городе началось буйное восстание, и мне почудилось, что я снова стану свидетелем революции, настоящего повода к которой, однако, не в состоянии был постичь ни один человек. Внезапно я услышал шум падения, и как бы по мановению волшебного жезла толпа рассыпалась в разные стороны. Один из постоянных гостей, знакомый с приема-ми старой нюрнбергской борьбы, в надежде положить конец невообразимой суматохе и расчистить себе путь домой, свалил особым ударом кулака в переносицу одного из самых рьяных крикунов, так что тот, хотя и не был ранен опасно, упал без чувств. Это-то и разогнало всю толпу. Спустя минуту после неистового бушевания нескольких сотен людей, мы – я и зять мой – рука об руку, тихо шутя и смеясь, направились домой по освещенным луной улицам. По дороге я узнал, к своему удивлению и успокоению, что так обыкновенно проходят здесь все вечера.

62

Наконец пришла пора снова серьезно подумать об осуществлении цели моего путешествия. Только проездом на

один день посетил я Вюрцбург: не помню, виделся ли я с родными и знакомыми, кроме Фридерики Гальвани, о тяжелой встрече с которой я уже говорил. По приезде во Франкфурт я был вынужден тотчас же устроиться под кровом солидного отеля, чтобы там дождаться результатов моих хлопот о субсидии от магдебургской дирекции. Мои надежды залучить солистов для нашего оперного предприятия сосредоточивались главным образом на Висбадене, где мне указали на хорошую, но распадающуюся оперную труппу. Поездка туда оказалась делом в высшей степени нелегким: однако мне все же удалось присутствовать на репетиции «Роберта-Дьявола», в которой особенно отличался тенор Фраймюллер [Freimüller]. Я тотчас же посетил его и нашел его склонным согласиться на мое предложение переехать в Магдебург.

Окончив с ним необходимые переговоры, я был вынужден как можно скорее уехать обратно в свое убежище, гостиницу *Weidenbusch* [«Ивовый куст»], во Франкфурте. Здесь мне предстояло пережить еще одну тягостную неделю, напрасно поджидая затребованных из Магдебурга денег на путевые расходы. Чтобы убить время, я, между прочим, взял большую красную записную книжку, которую возил с собой в дорожном мешке, и набросал, с точным указанием чисел, заметки для моей будущей биографии, те самые, которые в настоящее время находятся передо мной и освежают мою память. Такие записи я с тех пор делал непрерывно в различные периоды моей жизни.

Мое положение серьезно осложнялось благодаря небрежности магдебургской дирекции, но зато в самом Франкфурте я сделал приобретение, оказавшееся более удачным, чем я мог ожидать. Присутствуя при исполнении «Волшебной флейты» под руководством прославленного тогда «гениального дирижера» Гура[239], я был восхищен действительно великолепным оперным составом. Конечно, нельзя было и мечтать о том, чтобы завлечь в мои сети кого-нибудь из главных исполнителей. Но я был достаточно проницателен, чтобы открыть завидный талант в молоденькой фрейлейн Лимбах [Limbach], которая пела партию Первого пажа. Мои предложения были ею приняты, и, по-видимому, ей так хотелось освободиться от ее франкфуртского ангажемента, что она даже решила потихоньку уехать из города. Сообщив мне это, она потребовала финансовой помощи в задуманном ею предприятии, не терпевшем отлагательства, так как иначе оно могло стать известным дирекции. Молодая особа считала меня обладателем крупных аккредитивов, полученных от столь восхваляемого мною магдебургского театрального комитета для официального делового турне. Однако даже для своего

собственного возвращения мне пришлось оставить в гостинице в виде залога мой скудный дорожный багаж. К этому склонить хозяина мне удалось, но одолжить денег еще и на отъезд певицы он отказался наотрез. Для прикрытия «плохого поведения» моей дирекции мне пришлось сочинить какую-то небылицу и покинуть молодую особу, разгневанную и изумленную. Сильно пристыженный этим происшествием, я в дождь и непогоду поехал в Лейпциг, откуда, захватив своего коричневого пуделя, отправился дальше в Магдебург. Здесь с первого сентября я снова приступил к исполнению обязанностей музикдиректора.

Результаты моего делового путешествия были не особенно отрадны. Правда, директор с триумфом показал мне, что послал по моему адресу во Франкфурт целых пять луидоров, но тенору и молоденькой певице были отправлены точно оформленные контракты, а не необходимый аванс и деньги на дорогу. Никто из них не приехал. Только бас Грэф с педантической аккуратностью прибыл из Карлсбада и тотчас же навлек на меня насмешки театральных шутников. На репетиции «Швейцарского семейства» он пел так гнусаво и деревянно, что привел меня в большое смущение. Приезд дельного актера, моего зятя Вольфрама, с сестрой Кларой послужил более на пользу музыкальному водевилю, нежели опере, и доставил мне, кроме того, тяжелые заботы: эти честные люди, привыкшие в своей деятельности к стабильным условиям, вскоре увидели всю шаткость нашего театрального дела, потому что при такой недобросовестной дирекции, как дирекция Бетмана, даже королевская протекция сделать ничего не могла. Они поняли, что поменяли свое положение на значительно худшее.

Я уже терял последнее мужество, когда случай послал нам молодую госпожу Поллерт, урожденную Цейбих[240], которая проезжала со своим мужем, актером, через Магдебург и, обладая хорошим голосом, оказалась талантливой исполнительницей главных ролей. Необходимость принудила дирекцию совершить нужные шаги, чтобы в последнюю минуту заполучить и тенора Фраймюллера. И особенно велико было мое удовлетворение, когда предприимчивый тенор, воспылавший любовью к юной Лимбах, счастливо осуществил столь постыдно неудавшееся мне похищение этой певицы. Оба явились, сияющие от радости. Кроме них была ангажирована и госпожа Поллерт, которая всем очень понравилась, несмотря на свои претензии. Нашелся и прошедший хорошую школу, музыкально образованный баритон, господин Круг [Krug], впоследствии хормейстер в Карлсруэ. Таким образом, я внезапно очутился во главе хорошей оперной труппы, среди которой приходилось с трудом затушевывать одного только баса Грэфа.

Нам скоро посчастливилось дать целый ряд совсем незаурядных оперных спектаклей, причем наш репертуар включал в себя все, что только можно было найти в этом жанре для театра. Особенно же радовался я действительно осмысленной постановке шпоровской «Иессонды»[241], которая завоевала нам уважение

образованных любителей музыки. Я был неутомим в изобретении средств поставить наши спектакли выше уровня, обыкновенно доступного таким скромно организованным театрам маленьких городов. Но я постоянно вооружал против себя директора Бетмана, увеличивая оркестр, который ему приходилось оплачивать. Зато я завоевывал его симпатию, усиливая хор и количество музыкантов, играющих на сцене, которые ему ничего не стоили и придавали значительный блеск нашим спектаклям. Число абонементов и общее посещение театра сильно при этом повысились. Дело в том, что я заставил полковых музыкантов и отлично обученных в прусской армии военных певцов участвовать в наших постановках, расплачиваясь за это только свободным входом на галерею для их родственников. Таким образом, я добился того, что в «Норме» Беллини мы, как этого требовала партитура, могли дать усиленный музыкальный состав на самой сцене и имели в своем распоряжении для импонировавшего мне тогда унисона мужского хора в интродукции почти недоступное даже большим театрам число мужских голосов. Впоследствии, встречаясь с господином Обером[242] в Париже, в кондитерской Тортони[243], где мы часто вместе ели мороженое, я мог засвидетельствовать, что заставлял целую роту, в полном составе, изображать в его «Лестоке» возмутившихся солдат-заговорщиков, за что он тогда дружески благодарил меня с радостным удивлением.

64

При таких ободряющих обстоятельствах композиция моего «Запрета любви» быстро продвигалась к концу. Я намеревался поставить эту оперу в обещанный мне для возмещения моих расходов бенефис и поэтому, предаваясь с чрезвычайным усердием писанию партитуры, посвящал этому даже те немногие свободные от занятий часы, которые обыкновенно позволял себе проводить около Минны. Я работал как для славы, так и над нетерпеливо ожидаемым благоприятным разрешением моих финансовых затруднений. Это прилежание тронуло даже с беспокойством взиравшую на нашу любовь мать Минны, которая гостила у дочери с лета и вела ее хозяйство.

Благодаря ее присутствию и вмешательству в наших отношениях появилась новая черта – напряженное ожидание предстоящей серьезной развязки. Само собой напрашивался вопрос, к чему все это должно было привести? Сознаюсь, что мысль о женитьбе, вероятно, в силу моей молодости, наполняла

меня боязливым беспокойством. Я не вдавался в сложные размышления и рассуждения, но какое-то наивное, инстинктивное чувство удерживало меня от принятия важного для всей последующей жизни решения. К тому же общая неопределенность наших отношений также внушала нам всевозможные опасения; и у Минны скорее возникало желание сначала укрепить их, нежели завершить брачным союзом. О последнем она, со своей стороны, стала думать лишь благодаря неприятностям, возникшим в связи с ее положением в Магдебургском театре.

У нее появилась соперница на ее роли, которая оказалась особенно опасна, потому что муж этой особы являлся главным режиссером. И так как Минна в начале зимы получила выгодные предложения от дирекции Кёнигштэдтертеатра [Königstädter Theater], делавшего в Берлине блестящие сборы, то она ухватилась за этот повод, чтобы окончательно порвать с Магдебургом, чем очень перепугала меня: по-видимому, она совсем не считалась со мною при этом. Я не мог добиться от Минны, чтобы ее поездка на гастроли в Берлин не имела характера окончательного нарушения контракта с Магдебургским театром. Она уехала, оставив меня в большом горе и нешуточном сомнении относительно ее поведения. В порыве страстного беспокойства я письменно настаивал на ее возвращении и, чтобы побудить ее не отделять своей судьбы от моей, выступил с формальным предложением скорого брака.

В то же самое время мой зять Вольфрам, поссорившись с директором Бетманом и нарушив свой контракт с ним, тоже отправился на гастроли в Кёнигштэдтер-театр. Моя добрая сестра Клара, оставшаяся на время в Магдебурге в не особенно радостном положении, подметила удрученное и озабоченное состояние духа своего обыкновенно веселого брата. В один прекрасный день она нашла своевременным показать мне письмо своего мужа из Берлина, в котором тот, между прочим, сообщал сведения о Минне: искренно сожалея о моей привязанности к этой девушке, он считал ее недостойной меня, так как, остановившись в одной гостинице с нею, он имел случай наблюдать ее дурное поведение. Чрезвычайное впечатление, произведенное на меня этим ужасным известием, заставило меня не скрывать долее перед родными моей любовной связи. Я написал своему зятю в Берлин, как серьезно я предан Минне Планер и как мне важно узнать от него одну чистую правду о поведении так плохо аттестованной им девушки. В ответ на это я получил от моего обыкновенно столь сухого и склонного к насмешке зятя письмо, наполнившее теплом мое сердце. Он

сознавался, что легкомысленно обвинил Минну, что основал свою клевету на праздной болтовне, оказавшейся, после проведения тщательного расследования, совершенно необоснованной. Кроме того, он объявлял, что, познакомившись поближе с Минной и поговорив с нею, убедился в прямодушии и хороших качествах ее характера и потому от души желает счастья моему союзу с этой отличной девушкой.

Тогда во мне разыгралась настоящая буря. Я начал умолять Минну немедленно вернуться и очень обрадовался, узнав, что и она не думает о дальнейшей работе в берлинском театре после того, как несколько ближе познакомилась с его фривольным репертуаром. Мне оставалось только похлопотать о возобновлении ее магдебургского ангажемента. С этой целью в одном из заседаний театрального комитета я выступил с такой энергией против директора и ненавистного мне главного режиссера, с таким страстным жаром защищал Минну от причиненной ей несправедливости, что присутствующие, изумленные прямодушным выражением моего чувства, не сопротивляясь, подчинились моей воле. После этого я поздно ночью при отвратительной зимней погоде выехал с экстренной почтой навстречу своей возлюбленной, чтобы со слезами радости приветствовать ее и с триумфом проводить в уютную и милую мне магдебургскую квартиру.

65

После этого короткого перерыва наши отношения укрепились еще больше, и к новому, 1836 году я окончил партитуру «Запрета любви». В своих планах на будущее я возлагал немалые надежды на успех этой работы, и Минна также разделяла их со мной. Мы имели причины с тревогой ждать, как сложатся для нас обстоятельства с наступлением весны, которая всегда пагубна для ненадежных театральных предприятий, каким было наше. Несмотря на королевскую поддержку и на вмешательство театрального комитета, наш достойный директор оставался хроническим банкротом, так что нельзя было даже и думать о дальнейшем существовании его предприятия в какой бы то ни было форме.

Таким образом, постановка моей оперы при содействии находящегося в моем распоряжении весьма хорошего состава певцов должна была стать исходной точкой существенного переворота в моем незавидном положении. Для возмещения моих путевых расходов за прошлое лето я имел право требовать в свою

пользу один бенефисный спектакль: разумеется, я назначил свою собственную вещь и постарался, чтобы это оказанное мне одолжение обошлось дирекции как можно дешевле. Так как ей все же приходилось делать кое-какие затраты на новую оперу, то я условился предоставить в пользу дирекции сбор с первого представления, а сам претендовал только на доход со второго. Время репетиций отодвинулось на самый конец сезона, но я не считал это обстоятельством неблагоприятным, так как имел основание предполагать, что последние спектакли горячо принимаемой публикой труппы привлекут ее особое внимание.

Но, к сожалению, ожидаемого благоприятного завершения сезона, назначенного на конец апреля, не получилось, так как уже в марте наиболее любимые публикой члены труппы, рассчитывавшие на улучшение своего финансового положения в другом месте, заявили о своем уходе дирекции, не располагавшей вследствие полного банкротства вообще никакими средствами.

Мною овладел настоящий испуг. Постановка «Запрета любви» казалась более чем сомнительной. Лишь общей симпатии всей оперной труппы я был обязан тем, что певцы согласились не только ждать до конца марта, но и приняться за весьма утомительное, из-за нехватки времени, разучивание оперы. За это время надо было организовать еще две постановки, так что на все репетиции мы имели в своем распоряжении только десять дней. Затея эта была, конечно, безрассудная, так как дело шло не о простой вокальной забаве, но, несмотря на легковесный характер музыки, о настоящей опере с многочисленными и сложными ансамблями. Но меня вдохновлял на мечты об успехе тот энтузиазм, с каким певцы из расположения ко мне непрерывно работали с утра до вечера. И так как, несмотря на это, все же не было ни малейшей уверенности относительно сценического воплощения, и замученные певцы плохо запоминали свои роли, то в конце концов я возложил все свои упования на чудо, которое должно было произойти благодаря достигнутой мною ловкости в дирижировании.

О моей своеобразной способности помогать певцам, бороться с их неуверенностью и добиваться известной гладкости исполнения можно было судить по немногочисленным оркестровым репетициям: постоянным суфлированием, громким подпеванием и поощрительными возгласами я настолько держал всех в должном тонусе, что, казалось, все могло сойти довольно сносно. К сожалению, мы не приняли во внимание, что на спектакле в присутствии публики все эти средства для приведения в движение драматическо-музыкальной машины

должны будут ограничиться знаками моей дирижерской палочки и игрой моей физиономии. Действительно, певцы, особенно мужской состав, были до такой степени «сырыми», что воцарилась какая-то общая неуверенность, парализовавшая всякое впечатление от их ролей.

Тенор Фраймюллер, одаренный весьма слабой памятью, изо всех сил старался передать живой и пылкий характер сорванца Люцио при помощи штампов, выработанных «Фра-Дьяволо» и «Цампой», а также несообразно пышным, развевающимся султаном из пестрых перьев. И нельзя было сетовать на публику, если она осталась в полном недоумении относительно событий, переданных одним пением, так как дирекция не потрудилась даже отпечатать либретто. За исключением некоторых женских партий, которые и были хорошо приняты, целое, рассчитанное у меня на смелое, энергичное исполнение и такой же язык, явилось какой-то музыкальной игрой теней, сопровождаемой часто преувеличенно громкими и непонятными излияниями оркестра. Для характеристики отношения к разным музыкальным оттенкам упомяну, что один прусский военный капельмейстер, которому, впрочем, опера очень понравилась, счел нужным ввиду моих будущих работ дать мне добродушное наставление насчет обращения с турецким барабаном. Но прежде чем рассказывать о дальнейшей судьбе этой удивительной юношеской работы, остановлюсь немного на описании ее литературной части.

66

Серьезная по своей сущности пьеса Шекспира в моих руках получила следующую обработку.

Король Сицилии покидает свою страну, желая совершить путешествие в Неаполь, и передает назначенному им штатгальтеру (чтобы отметить его немецкое происхождение, я назвал его просто Фридрихом), все полномочия, все преимущества королевской власти для произведения коренной реформы нравов столицы, которые не по вкусу строгому наместнику. В начале пьесы мы застаем слуг правительства в разгар работы в одном из пригородов Палермо: они закрывают разные народные увеселительные места, громят их и уводят в темницы хозяев и слуг. Народ противодействует им. Происходит побоище. Предводитель сбиров[244], Бригелла (бас-буффо), в нестерпимой давке после призывающих к спокойствию барабанных ударов читает распоряжение штатгальтера, уполномочивающее принять все необходимые меры во имя

улучшения нравов. Начинается общее глумление, хор поет издевательские песни. Люцио, молодой дворянин и веселый кутила (тенор), предлагает себя в народные вожди и тотчас же близко принимает к сердцу дело народа, когда видит, как ведут в темницу его друга Клавдия (тоже тенор), и узнает от последнего, что, по найденному Фридрихом древнему закону, ему грозит смерть за любовный проступок. Его возлюбленная, соединению с которой ему до сих пор мешала неприязнь родителей, родила от него ребенка. К негодованию родных присоединилось пуританское усердие Фридриха. Поэтому он ждет самого худшего и надеется на милость только в том случае, если его сестре Изабелле удастся своим заступничеством смягчить сердце жестокого человека. Люцио обещает другу тотчас же разыскать Изабеллу в монастыре Святой Елизаветы, куда она недавно поступила послушницей.

Там, в тихих монастырских стенах, знакомимся мы с этой девушкой, занятой задушевным разговором с приятельницей, тоже недавно поступившей послушницей, Марианной. Марианна открывает Изабелле, с которой долгое время была разлучена, печальную судьбу, приведшую ее сюда. Один занимающий высокий пост человек под клятвой вечной верности склонил ее к тайной любовной связи. Но в тяжелую минуту он покинул ее и даже стал преследовать, так как оказался могущественнейшим человеком в государстве, теперешним наместником самого короля. Возмущение Изабеллы прорывается в пламенных словах, и ее успокаивает только решение покинуть мир, в котором безнаказанно совершаются такие возмутительные поступки. Когда Люцио приносит ей весть о судьбе ее брата, ужас перед его проступком переходит в пылкое возмущение бесстыдством лицемерного штатгальтера, жестоко карающего человека, который не запятнал себя изменой. Ее бурный порыв неосторожно показывает ее Люцио в соблазнительном свете. Возгоревшись к ней страстной любовью, он умоляет Изабеллу навеки покинуть монастырь и вступить с ним в брак. Но она немедленно и с достоинством указывает дерзкому юноше на неуместность его предложений, хотя без колебаний принимает его услуги в качестве провожатого в суд к штатгальтеру.

Сцена суда подготовляется комическим допросом различных преступников против нравственности, который ведет шеф сбиров, Бригелла. Серьезность положения оттеняется появлением мрачной фигуры Фридриха. Приказывая умолкнуть бурно ворвавшемуся народу, он берет в свои руки допрос Клавдия и ведет его в самой строгой форме. Непреклонный судья уже хочет изречь приговор, когда входит Изабелла, требуя позволения

переговорить с наместником наедине. Она владеет собой и с благородной сдержанностью обращается только к мягкосердечию и милосердию страшного и презираемого ею человека. Его возражения поднимают в ней ее чувства. В трогательном свете изображает она проступок брата и молит о прошении такой человеческой и извинительной ошибки. Заметив впечатление, произведенное ее горячим заступничеством, она, все более и более разгораясь, обращается к личным чувствам жестокого, замкнутого сердца судьи. Не всегда это сердце было окончательно недоступно ощущениям, увлекшим брата, и теперь она взывает к его собственному опыту своей преисполненной страха мольбой о прошении. И вот лед этого сердца тает. До глубины души тронутый красотой Изабеллы, Фридрих более не владеет собой. Он обещает Изабелле все, чего она просит, если она пойдет навстречу его чувствам. Поняв неожиданное действие своих слов, Изабелла в порыве негодования на возмутительные действия наместника бросается к окну, созывая народ, чтобы перед всем светом изобличить лицемера. Уже возбужденная толпа устремляется в залу суда, когда Фридрих, с энергией отчаянья, убеждает Изабеллу в невозможности ее затеи: ему стоит только смело отвергнуть ее слова или объяснить свои предложения как средство испытать ее, и ему, несомненно, будет нетрудно оправдаться от обвинения в легкомысленных любовных происках. Изабелла, сама пристыженная и смущенная, сознает несообразность своей попытки и предается терзаниям немого отчаяния. Когда Фридрих еще раз подтверждает народу свои строгие постановления, а осужденному объявляет свой приговор, Изабелле, движимой горестным воспоминанием о судьбе Марианны, внезапно приходит спасительная мысль добиться хитростью того, что оказалось недоступным для открытой силы. Ее настроение делает резкий скачок от глубочайшей печали к самому необузданному веселью. Она обращается к убитому горем брату, к пораженному другу и растерявшемуся народу с обещанием веселых развлечений, так как карнавальные празднества, только что запрещенные штатгальтером, пройдут на этот раз особенно шумно. Этот страшный блюститель нравов только притворяется жестоким, чтобы тем приятнее изумить всех веселым участием в запрещенных им удовольствиях. Все думают, что она сошла с ума, и Фридрих с мрачной страстностью упрекает ее за непонятную выходку. Но Изабелла произносит несколько слов, и он теряет голову: она таинственным шепотом обещает ему исполнение всех его желаний – в следующую же ночь она пришлет ему известие, которое его осчастливит. Таким моментом высочайшего напряжения кончается первый акт.

В начале второго акта мы узнаем о наскоро составленном плане героини, посетившей в тюрьме брата с целью испытать, достоин ли он спасения. Она открывает ему постыдные предложения Фридриха и спрашивает, согласен ли он ценой позора сестры спасти свою погибшую жизнь. После искреннего возмущения и выражений полной готовности пожертвовать собой Клавдий прощается с сестрой и поручает ей передать трогательный привет покидаемой им в печали возлюбленной. Затем постепенно дух его падает и переходит от растроганности к слабости. Изабелла, уже готовая сообщить ему о его спасении, останавливается, пораженная, видя, что брат падает с высот благороднейшего воодушевления до несмелого признания неугасимой жажды жизни, до робкого вопроса, не кажется ли ей все же приемлемой цена его спасения. Возмущенная, отталкивает она от себя недостойного и объявляет ему, что к позору своей смерти он прибавил теперь еще и ее окончательное презрение. Передав его в руки тюремщика, она опять быстро принимает веселый и беспечный вид. Она решает наказать малодушного неизвестностью относительно его судьбы, но сама остается при своем прежнем решении освободить мир от чудовищного лицемера, желающего предписывать ему свои законы.

Она уговаривает Марианну занять ее место в обещанном ночном свидании с вероломным Фридрихом, которому и посылает приглашение. Чтобы вернее погубить врага, она назначает свидание под прикрытием масок, в одном из запрещенных им увеселительных мест. Сорванцу Люцио, которого она также собирается наказать за его дерзкое объяснение в любви, она сообщает о желании Фридриха и о своем якобы вынужденном решении подчиниться ему, в таком непонятно легком тоне, что обыкновенно столь ветреный юноша повергается в серьезное изумление и отчаянную ярость. Он клянется, что скорее зажжет и взбунтует весь город, чем допустит этот неслыханный позор, если даже благо-родная девица и согласна перенести его. Действительно, он собирает всех знакомых и преданных ему людей вечером у входа на главную улицу города, как бы для открытия запрещенной грандиозной процессии карнавала. С наступлением ночи там воцаряются веселье и шум, и Люцио шутливой карнавальной песенкой, оканчивающейся припевом: «Кто с нами вместе не поет, того кинжал найдет, найдет» – возбуждает толпу к открытому, кровавому возмущению. Приближается отряд сбиров под предводительством Бригеллы, чтобы рассеять пестрое сборище, и бунт грозит вспыхнуть. Однако Люцио требует, чтобы толпа уступила и рассеялась, спрятавшись где-нибудь поблизости, так как он должен предварительно

захватить главную жертву, им намеченную.

Именно это место Изабелла указала ему как условленное для ее мнимого свидания со штатгальтером. Последнего и подстерегает Люцио. Он узнает его в одной тщательно закутанной маске, преграждает ему дорогу и, когда тот хочет вырваться силой, обнажает меч и бросается за ним с криком. Но тут его задерживает спрятанная по распоряжению Изабеллы в кустах засада, которая наводит его на ложные следы. Появляется Изабелла, радующаяся при мысли, что в это мгновение она вернула Марианне неверного супруга. Думая, что держит в руке обещанное распоряжение о помиловании брата, она готова великодушно отказаться от дальнейшей мести. Но внезапно при свете факела она видит, сломав печать, распоряжение об ускорении казни, которое случай отдал в ее руки, ибо, желая скрыть от брата известие о помиловании, она подкупила тюремщика. После упорной борьбы с раздирающей его страстью, сознав свое бессилие отказаться от женщины, нарушившей его покой, Фридрих решил погибнуть хотя и преступником, но все же человеком чести. За час любви Изабеллы он заплатит смертью по тому же самому закону, суровости которого неизбежно должен быть принесен в жертву Клавдий. Изабелла, видящая в этом поступке новое доказательство низости лицемерного человека, еще раз впадает в буйное отчаяние. На ее призыв к немедленному восстанию стекается весь народ, охваченный смятением и гневом. Но прибежавший Люцио со стремительной горячностью уговаривает собравшихся не верить ярости женщины, которая, верно, обманывает и их, как обманула его. Он действует под гнетом ее мнимой, постыдной неверности. Новое замешательство, новое отчаяние Изабеллы.

Внезапно за сценой раздаются комические призывы на помощь Бригеллы, который, будучи сам замешан в любовную историю и терзаясь ревностью, по недоразумению захватывает штатгальтера, скрытого за маской. С Фридриха и прижимающейся к нему, дрожащей от страха Марианны снимают маски. Изумление, негодование и ликование всех окружающих. Быстро происходят необходимые объяснения. Фридрих мрачно требует над собой суда и смертной казни от короля, возвращение которого ожидается. Клавдий, освобожденный из тюрьмы ликующим народом, дает ему понять, что смертная казнь не всегда назначается за любовные проступки. Новые вестники возвещают о неожиданном прибытии короля в гавань, и весь народ в маскарадной процессии с радостными приветствиями движется навстречу любимому правителю, который хорошо понимает, как мало подходит мрачный пуританизм немцев к

жаркой Сицилии. По его словам, шумные празднества радуют его больше, «чем печальные законы». Фридрих с вновь обретенной им супругой Марианной открывает веселое шествие, за ним во второй паре следуют навеки потерянная для монастыря послушница Изабелла с Люцио.

67

Эти живые и во многих отношениях смело набросанные сцены я изложил подходящим языком и тщательно отделанными стихами, на которые уже Лаубе обратил свое сочувственное внимание. Прежде всего, полиция нашла неподходящим название моей оперы, и если бы я его не изменил, мои надежды на постановку должны были бы рушиться. Шла как раз Страстная неделя, и театру на это время было запрещено давать пьесы веселого или легкомысленного содержания. По счастью, ведавший эти дела член магистрата, с которым мне пришлось вести переговоры, не был подробно ознакомлен с содержанием текста, и так как я уверял, что он составлен по одной очень серьезной пьесе Шекспира, то удовольствовались только заменой вызывающего заглавия: «Послушница из Палермо» звучало совершенно успокоительно и не порождало никаких сомнений.

Но дело приняло другой оборот в Лейпциге, где я вскоре после этого пытался заменить новой оперой неудавшуюся постановку «Феи». Директор Рингельгардт, которого я хотел привлечь на свою сторону, предложив его собственной дочери партию Марианны для ее дебюта, нашел в самом содержании оперы уместный предлог отклонить ее совсем. Он объявил, что если Лейпцигский магистрат и разрешит ее представление, то он, как добросовестный отец, в любом случае запретит своей дочери выступать в ней.

Однако сомнительный сюжет оперы не причинил мне в Магдебурге никаких страданий, так как текст, как я уже сказал, остался неизвестен публике благодаря совершенно невнятной игре. Это обстоятельство и отсутствие оппозиции против этической тенденции оперы сделали возможным и второе ее представление, против которого также не раздалось никаких голосов, ибо никто не находил в ней ничего предосудительного. Я отлично чувство-вал, что произведение мое не имело никакого успеха, что публика осталась в полном недоумении относительно его смысла, но ввиду того, что это второе представление являлось последним спектаклем нашей труппы, я рассчитывал на большой сбор и, не стесняясь, назначил так называемые «полные» цены за

вход. Не могу сказать, было ли в зале хотя бы несколько человек к началу увертюры, но четверть часа спустя я увидел в местах партера только одну мадам Готшальк с супругом и сразу бросившуюся в глаза фигуру польского еврея в полном параде.

Несмотря на это, я еще надеялся на приход слушателей, когда внезапно за кулисами разыгрались самые неожиданные сцены. Там произошло столкновение мужа моей примадонны (певшей Изабеллу), господина Поллерта, со вторым тенором, Шрайбером [Schreiber], красивым молодым человеком, певшим Клавдия, к которому огорченный супруг давно питал скрытое чувство ревности. Муж певицы, только что убедившийся вместе со мной через отверстие в занавесе в плачевном виде зрительной залы, счел момент удобным для того, чтобы без ущерба для театрального предприятия отомстить любовнику своей жены. Сильно избитый им Клавдий был вынужден с окровавленным лицом искать спасения в гардеробной. Услыхав об этом, Изабелла в отчаянии бросилась к своему разбушевавшемуся супругу и получила от него такие сильные затрещины, что впала в истерику. Возбуждение труппы вскоре перешло всякие границы: образовались партии «за» и «против». Казалось, еще немного, и дело дойдет до общего побоища, так как, по-видимому, этот злополучный вечер казался всем необычайно пригодным для сведения окончательных счетов за всевозможные мнимые взаимные оскорбления. Во всяком случае, пострадавшая от «запретной любви» пара не была в состоянии выступать в этот вечер. Посланный на авансцену режиссер заявил небольшой, но причудливо подобравшейся компании, что опера не может состояться по «внезапно возникшим препятствиям».

Таков был конец моей дирижерской и композиторской карьеры в Магдебурге, которая сначала так много обещала и потребовала сравнительно больших жертв. Отныне «радость искусства» всецело отступила перед «серьезностью жизни». Над моим положением можно было призадуматься, и оно не рисовалось мне в отрадных чертах. Все надежды, которые я строил вместе с Минной на успехе моей оперы, рассыпались в прах. Мои кредиторы, рассчитывавшие на сбор, разуверились в моем таланте и обратились исключительно к моей гражданской личности, от которой старались чего-нибудь добиться при помощи учиненных судебным порядком исков. Моя маленькая квартирка на Брайтер-Вег [Breiter Weg] сделалась мне ненавистной, так как при каждом возвращении домой я находил прибитую к дверям повестку с вызовом в суд. Я совершенно забросил ее, после того как бесследно пропал мой коричневый пудель – я счел это предзнаменованием будущей неудачи.

Теперь Минна с ее отрадной уверенностью и находчивостью являлась последней, в высшей степени благотворной моей поддержкой. Она уже ранее предусмотрительно позаботилась о себе и готовилась заключить довольно выгодный контракт с театральной дирекцией Кёнигсберга. Значит, надо было хлопотать о том, чтобы и мне пристроиться там в качестве музикдиректора. Но такового не требовалось. Однако поняв из нашей переписки, что согласие Минны зависит от возможности получения должности и мной, кёнигсбергский директор выразил надежду на скорое освобождение этого поста и свою готовность предоставить его мне. Тогда мы условились, что Минна поедет сначала в Кёнигсберг одна и приготовит мне возможность последовать за нею.

До осуществления этого плана мы пережили жуткое, полное опасений время в стенах Магдебурга. Кроме того, я делал попытки лично добиться чего-нибудь в Лейпциге, чтобы улучшить свои дела. К числу этих попыток относятся уже упомянутые переговоры с директором театра по поводу новой оперы. Но вскоре я увидел, что не в силах больше жить в своем родном городе, в устрашающей близости семьи, и беспокойство гнало меня подальше. Мои домашние подметили мое возбужденное, угнетенное и скрытное настроение. Мать заклинала меня, ради Бога, не поддаваться при такой молодости никаким матримониальным планам. Я молчал. На прощанье Розалия вышла провожать меня на лестницу. Я обещал скоро вернуться, устроив необходимые дела, и хотел легко проститься с ней. Она взяла меня за руку, пристально посмотрела мне в глаза и сказала: «Бог знает, когда я снова тебя увижу»! Эти слова резанули меня по сердцу, по нечистой совести. Я понял, что они выражали предчувствие близкой смерти, лишь два года спустя, когда получил известие о ее внезапной кончине.

68

После этого я провел еще несколько недель у Минны в Магдебурге. Насколько она была в силах, она смягчала мое крайне стесненное положение. В ожидании длительной разлуки я почти не покидал ее, и наше единственное развлечение заключалось в прогулках по отдаленным окрестностям города. Жуткие предзнаменования действовали угнетающим образом на мое настроение: теплое майское солнце, которое, как бы издеваясь над покидаемым прошлым, заливало светом мрачные улицы Магдебурга, однажды затмилось так окончательно, как я

этого никогда больше не видал, и это происшествие наполнило меня настоящим ужасом. Возвращаясь с одной прогулки, мы, подходя к мосту, ведущему через Эльбу, увидели какого-то человека, бросившегося оттуда в воду. Мы подбежали к берегу и стали звать на помощь. Тогда хозяин одной из находящихся тут водяных мельниц решил протянуть несчастному, отчаянно боровшемуся с течением, багор. Течение несло его прямо под мельницу. С неописуемым ужасом ждали мы решительного момента и видели, как утопающий схватился за багор, но не удержал его и в то же мгновение исчез под мельницей, чтобы уже больше не всплыть. В то утро, когда я провожал Минну до почтовой кареты, чтобы там с удрученным сердцем проститься с ней, все население города устремилось за ворота, желая присутствовать при совершающемся на пустынном выгоне колесовании. Преступник был солдат, убивший из ревности свою невесту. Когда после того я отправился в последний раз обедать в гостиницу, то со всех сторон слышал рассказы об отвратительных подробностях национально-прусской смертной казни. Один молодой асессор, большой любитель музыки, рассказывал о своей беседе с выписанным из Галле палачом относительно более человечных способов ускорения смерти казнимого, причем с содроганием вспоминал о щегольском платье и изысканных манерах ужасного человека. Таковы были последние впечатления, оставшиеся у меня от Магдебурга, первой арены моей художественно-артистической деятельности, моих опытов на пути гражданской самостоятельности. Эти неприятные ощущения оживали во мне всякий раз, когда я покидал, как будто навсегда, города, в которых искал художественного успеха или материального преуспеяния. Таковы были мои ощущения при каждом расставании с местом, с которым я связывал подобного рода надежды.

69

18 мая 1836 года я в первый раз приехал в Берлин и познакомился со своеобразным лицом этого претенциозного королевского города. Я нашел скромное убежище в гостинице *Zum Kronprinzen* [«У кронпринца»] на Кёнигштрассе [Königsstraße], где несколько месяцев тому назад останавливалась Минна. Надо было устроиться как можно проще ввиду не выяснившегося положения моих дел. Некоторой ободряющей поддержкой послужило то обстоятельство, что я нашел в Берлине Лаубе. В ожидании судебного решения он жил частным человеком и

занимался литературной работой. Принимая участие в судьбе моего «Запрета», он помогал мне советами, личными знакомствами и желал добиться постановки этой оперы в Кёнигштэдтер-театре.

Театр этот находился под управлением одного оригинальнейшего продукта берлинского общества по имени Церф[245], пожалованного королем Пруссии званием комиссионсрата[246]. Его большой фавор при дворе объяснялся разными, не особенно красивыми причинами. Однако благодаря ему удалось в высшей степени расширить привилегии этого частного театра. Плачевное состояние большой оперы заставило публику оказывать предпочтение легкому жанру, который с успехом культивировала кёнигштэдтская сцена. Опьяненный таким успехом, директор с нескрываемой самоуверенностью специалиста в такого рода делах поддакивал тем, кто объявлял, что можно ожидать умелого руководства театром только от заурядных и необразованных людей, и продолжал самым забавным образом сохранять во всех отношениях счастливое неведение. Доверяясь своему природному инстинкту, он занял диктаторское положение относительно артистов своего театра: карал и миловал по собственному усмотрению.

Мне показалось, что этими чертами его характера можно воспользоваться. При моем первом посещении Церф объявил, что я ему нравлюсь, но что он предпочел бы принять меня на амплуа тенора. Не нашел он никаких возражений против моего предложения поставить «Запрет любви» и тотчас же обещал мне это. Особенно же хотелось ему дать мне место капельмейстера. Он намеревался обновить свою оперную труппу, но предполагал, что капельмейстер Глэзер[247], автор «Орлиного гнезда», как сторонник прежних певцов, будет препятствовать его мероприятиям. Церф желал взять меня на службу, чтобы иметь кого-нибудь, «кто держал бы сторону новых певцов». Все это произошло так быстро, что мне было вполне позволительно поверить в благоприятный оборот моей судьбы и почувствовать, как мое отягченное заботами сердце наполняется радужными надеждами.

Едва только я позволил себе устроиться сообразно с этими приятными ожиданиями, как выяснилось, что все мое здание построено на песке. Настоящим ужасом наполнили меня быстро растущие доказательства чуть ли не злостного обмана, который Церф проявил по отношению ко мне исключительно для своего развлечения. По привычке всех тиранов он выказывал мне знаки своего расположения прямо и лично, но свои обещания взял обратно и объявил недействительными через своих чиновников и

секретарей. Изменение в поведении по отношению ко мне он объяснил мнимой зависимостью властелина от его бюрократии. Когда же он захотел освободиться от меня без всякой компенсации, мне пришлось на положении просителя объясняться по поводу всего, что было между нами заранее решено, с теми людьми, относительно которых он меня предостерегал и против которых искал моей поддержки. Капельмейстер, режиссер, секретарь и тому подобные господа доказывали мне, что мои желания неисполнимы, что директор ничего не должен мне за время, бесполезно потраченное в напрасных ожиданиях. Помню, что постепенный рост этих неприятностей наполнил меня роковым предчувствием грядущих печалей.

70

Но дела мои должны были измениться еще к худшему. Из Кёнигсберга, откуда Минна не переставала уведомлять меня о шансах на успех, я не получал никаких отрадных вестей. Отношения между тамошним директором театра и его капельмейстером были в высшей степени неясны, и я понял их только впоследствии. В данную минуту они отодвигали в неопределенное будущее все мои виды на желанное место. Однако казалось вероятным, что осенью я все же займу в Кёнигсберге пост капельмейстера. Так как в Берлине я проживал без всякого дела и не хотел думать о возвращении в Лейпциг, то из этих слабых надежд я построил себе корабль, который должен был увести меня из песчаного моря Берлина в спасительные воды Балтийского залива.

Однако это оказалось возможным лишь после тяжкой и серьезной внутренней борьбы из-за моих отношений с Минной. Одна непостижимая черта этого кажущегося столь простым женского характера повергала в глубокое беспокойство мое юное сердце. Добродушный и состоятельный коммерсант Швабе [Schwabe], еврей по происхождению, до тех пор проживавший в Магдебурге, дружески сблизился со мной в Берлине, и, как я скоро понял, его участие ко мне было главным образом вызвано страстным интересом, который он питал к Минне. Впоследствии я узнал, что между этим человеком и Минной существовали известные отношения, которые сами по себе не могли быть названы изменой, так как Минна отвергла домогательства моего соперника и предпочла меня. Но меня заставил горько призадуматься тот факт, что все это происходило до такой

степени секретно, что у меня до сих пор не возникало на этот счет ни малейшего подозрения. Теперь я стал думать, не обязана ли Минна прочным финансовым положением дружбе этого человека. Но, как уже было сказано, не имея основания подозревать настоящую неверность, я ощущал только расстраивающее, тревожное беспокойство, которое толкало меня на вызванное отчаянием решение обрести равновесие, узаконив отношения со своей возлюбленной.

Мне казалось, что я укреплю как свою материальную обеспеченность, так и артистический успех открытым союзом с Минной. За два года, проведенных мною в театре, я вел рассеянную жизнь, которая в глубине сознания мучила меня. Я смутно чувствовал, что нахожусь на неверном пути. Мне хотелось сосредоточиться и успокоиться, и я надеялся достичь этого, завершив браком отношения, ставшие для меня источником такого серьезного беспокойства. Лаубе, вероятно, замечал, что с его страстным, изнуренным и бедствующим молодым другом дело обстоит неладно: общество Лаубе, которое всегда представляло для меня нечто утешительное, делало мое пребывание в Берлине действительно ценным. В этом смысле огромное впечатление произвело на меня исполнение «Фернанда Кортеса» под управлением самого Спонтини[248]. Его дух изумил меня необычайно. Если сами исполнители – особенно главных партий, – не принадлежавшие к цвету берлинской оперы, оставили меня равнодушным и не могли ни в коем случае сравниться с игрой Шрёдер-Девриент, то все же в высшей степени точный, пламенный и прекрасно организованный ансамбль целого был чем-то совершенно для меня новым. Я получил новое представление о своеобразной грандиозности больших театральных представлений, которые, подчиняясь общему ритму, возвышались до оригинального, несравнимого ни с чем вида искусства. Это отчетливое впечатление прочно укоренилось во мне и руководило мной при замысле «Риенци», так что в художественном отношении Берлин оставил следы на всем ходе моего дальнейшего развития.

Теперь необходимо было как-нибудь выйти из крайне беспомощного положения. Я решился уехать в Кёнигсберг и сообщил об этом Лаубе, так же как и об основанных на этом отъезде дальнейших моих спасительных намерениях. Этот превосходный человек без дальнейших околичностей счел своим долгом энергично содействовать прекращению моего берлинского одиночества и достижению ближайших целей, и старания его увенчались успехом благодаря содействию нескольких дружески расположенных к нему лиц. Участливо заглянув в мое сердце, он

на прощанье посоветовал мне даже в случае удачного оборота моей капельмейстерской карьеры не поддаваться засасывающей пошлости театральной жизни и после утомительных репетиций, вместо того чтобы идти к милой женщине, взять в руки дельную книгу для развития высших задатков своей личности. Я умолчал, что имею в виду своевременно покончить с этим видом искушений и оградить себя от всех любовных терзаний. Таким образом, 7 июля я пустился в затруднительное и утомительное по тогдашнему времени путешествие, направляясь в далекий Кёнигсберг.

71

Мне казалось, что я еду на край света, когда в продолжение многих дней я катил по безлюдным пограничным пространствам. Печально и убого было первое внешнее впечатление от Кёнигсберга, когда я разыскивал в одном расположенном вблизи театра предместье – Трагхайме – на бедной, захолустной улице невзрачный домишко, где нашла себе прибежище Минна. Но свойственная ей приветливая и доброжелательная ровность характера вскоре благотворно и успокоительно подействовала на меня. Она очень нравилась в театре, ценилась дирекцией и публикой, что, по-видимому, должно было пригодиться и для ее жениха, каким я официально считался. Так как надежда на получение места была по-прежнему слаба, то мы решили, что я потерплю еще некоторое время, пока дело как-нибудь не устроится.

Таково было мнение и одного прекрасного человека, большого любителя театра, удивительного Абрахама Мёллера [Möller], питавшего к Минне, а под конец и ко мне искреннее дружеское расположение. Этот уже пожилой человек принадлежал к совершенно вымершей теперь в Германии породе страстных любителей театра, о которых так много рассказывает театральная история прежних времен. Нельзя было пробыть ни минуты с этим человеком, в обыденной жизни занимавшимся самыми рискованными коммерческими спекуляциями, чтобы не услышать ободряющих рассказов о славе былых деятелей сцены. Будучи некогда состоятельным человеком, он умел познакомиться и даже подружиться почти со всеми великими актерами и актрисами. Но чрезмерная щедрость, к сожалению, ухудшила его финансовое положение, и он был принужден самыми разнообразными прибыльными делами добывать средства для удовлетворения своей любви к театру. Он

протежировал артистам, помогал им скудными суммами, вполне соответствующими их ухудшевшемуся положению. Этот удивительный человек, которого директор театра, Антон Хюбш[249], имел некоторые основания побаиваться, взялся устроить мои дела.

Следующее препятствие стояло у меня на пути: очень дельный музыкант, Луис Шуберт, уже известный мне раньше в качестве первой виолончели магдебургского оркестра, прибыл в Кёнигсберг из Риги, где театр был на время распущен и где он оставил свою жену, чтобы занять здесь место капельмейстера. С открытием нового театра в Риге он планировал туда возвратиться. Но открытие рижского театра, которое должно было состояться еще на Пасхе текущего года, все затягивалось, и Шуберту не хотелось покидать Кёнигсберг. Он очень хорошо знал свое дело, и так как его уход зависел от внешних обстоятельств, то для директора было затруднительно найти ему преемника, готового приступить к исполнению своих обязанностей, как только будет назначен отъезд Шуберта в Ригу. Вот почему новый молодой капельмейстер, которого сильно притягивал Кёнигсберг, мог ему быть только очень удобным, резервным, всегда находящимся под рукой заместителем. Директор выказал готовность выплачивать мне некоторую сумму до времени моего окончательного поступления на службу.

Шуберту, напротив, мое прибытие было в высшей степени неприятно: необходимость вернуться в скором времени в Ригу для него исчезла, так как открытие тамошнего театра было отложено на неопределенное время. Пребывание же в Кёнигсберге приобрело для него, кроме того, особый интерес благодаря зародившейся в нем симпатии к примадонне Кёнигсбергской оперы, которая сильно охладила его желание вернуться к собственной жене. Поэтому он ухватился с особой ревностью за свое кёнигсбергское место и, узрев во мне смертельного врага, употребил все средства, подсказываемые инстинктом самосохранения, чтобы превратить в ад мое пребывание в Кёнигсберге и без того в высшей степени тягостное ожидание его ухода. В то время как раньше, в Магдебурге, я находился в дружеских отношениях с музыкантами и певцами и встречал крайне доброжелательный прием у публики, здесь мне пришлось на все стороны обороняться от самых обидных нападок. Это вскоре обнаружившееся враждебное ко мне отношение немало способствовало тому, что я стал чувствовать себя в Кёнигсберге, как в изгнании. Настаивать при таких условиях на соединении с Минной казалось, несмотря на всю мою страсть к ней, безрассудной смелостью.

В начале августа вся труппа на некоторое время отправилась в Мемель [Memel], и я через несколько дней также последовал за Минной. Большая часть пути совершалась морем, по Куршкому заливу, при плохой погоде и неблагоприятном ветре, без паров: это было одно из наиболее унылых путешествий, какие я когда-либо совершал. На узенькой песчаной полосе, отделяющей залив от Балтийского моря, мне показывали с корабля замок Рунзиттен [Runsitten], место действия одного из самых страшных рассказов («Майорат») Гофмана[250]. Когда в этой пустынной и грустной местности, после долгого перерыва, я снова столкнулся с фантастическими мечтами юности, меня охватило какое-то странное, наводящее страх чувство. Печальное пребывание в Мемеле, плачевная роль, какую я там должен был сыграть, – все это заставляло искать единственную поддержку и утешение в Минне, ради которой я снова подверг себя такому жуткому испытанию.

Друг Абрахам последовал за нами из Кёнигсберга и, желая мне помочь, приводил в действие разные остроумные махинации, чтобы поссорить директора с капельмейстером. Однажды Шуберт, повздорив во время ночного кутежа в трактире с Хюбшем, объявил, что по болезни не может прийти на оркестровую репетицию «Эврианты», желая таким образом заставить директора поспешно вызвать меня за дирижерский пульт. Он злостно рассчитывал, что, совершенно неподготовленный к редко даваемой и трудной опере, я обнаружу всю свою несостоятельность и этим сыграю ему на руку. Хотя я действительно никогда не имел перед собой партитуры «Эврианты», однако замыслы его ни в коем случае не оправдались бы, и потому в итоге он предпочел выздороветь к спектаклю, чтобы дирижировать самому. Конечно, он не сделал бы этого, если бы оперу пришлось отменить из-за того, что я не справился со своей задачей.

Бедствуя, претерпевая обиды и страдая от сурового климата, который заставлял меня дрожать и зябнуть даже в летние месяцы, занятый только вопросом об устранении тягостных материальных забот, я переживал совершенно потерянное для моего художественно-артистического развития время. Наконец, по возвращении в Кёнигсберг, мы по настояниям Мёллера решили серьезно взвесить вопрос о будущем. Из Данцига я и Минна получили довольно выгодный ангажемент благодаря содействию моего зятя и сестры Вольфрам, находившихся там. Наш друг воспользовался этим случаем, чтобы заставить директора Хюбша, желавшего во что бы то ни стало сохранить Минну для своего театра, заключить с нами обоими почетный контракт, в силу

которого я с Пасхи следующего года получал место капельмейстера и нам обеспечивался свадебный бенефис под моим дирижерством. Для бенефиса мы выбрали «Немую из Портичи». Мёллер решил, что мы должны пожениться и сыграть свадьбу, ибо так больше жить нельзя. Минна не возражала, а я всеми своими предыдущими решениями и домогательствами, по-видимому, доказал самому себе, что ничего так пламенно не желаю, как войти наконец в спокойную гавань. Но в глубине души у меня тогда творилось что-то не совсем ладное.

72

Я уже достаточно знал образ жизни и характер Минны и мог бы ясно представить себе, в чем наши натуры противоречили друг другу. Это необходимо было осознать при таком серьезном шаге, если бы только я был в то время достаточно зрел для обсуждения такого вопроса.

Моя будущая супруга родилась в семье, которая с трудом зарабатывала себе пропитание в Эдеране [Oederan], в горах Саксонии [Erzgebirge]. Ее отец, странный человек, обладавший большой силой и обнаруживший под старость подозрительные признаки умственного расстройства, был в молодые годы трубачом при саксонском штабе и принимал участие в походе во Францию и в битве при Ваграме[251]. Потом он занялся механическим трудом, изготовлением чесалок, и, сумев придумать к ним особое приспособление, одно время имел довольно сносный заработок. Раз один богатый фабрикант из Кемница [Chemnitz] сделал ему большие заказы, приуроченные к концу года. Дети, нежные пальцы которых были особенно приспособлены к такой работе, должны были просиживать дни и ночи, за что отец обещал им веселые рождественские праздники, рассчитывая на хороший заработок. Но при наступлении долгожданного срока он узнал о банкротстве заказчика. Уже сданный заказ был потерян, остававшийся в запасе материал некуда было сбыть. Семья так и не смогла окончательно оправиться от удара, нанесенного ей этим несчастьем. Она переселилась в Дрезден, где отец Минны надеялся найти выгодную работу как искусный механик для изготовлении роялей, к которым он мог поставлять различные составные части. Кроме того, он захватил с собой значительный запас тонкой проволоки, заготовленной для чесалок, чтобы продать его там как можно выгоднее. Десятилетней Минне было поручено предлагать проволоку модисткам для искусственных цветов. С тяжелой

корзиной пускалась она в путь и так умело справлялась со своей задачей, что вскоре успешно и с барышом распродала весь запас. С тех пор у нее возникло желание и стремление собственными силами помогать обедневшей семье и самой как можно скорее встать на ноги, чтобы избавить родителей от лишних забот.

Когда она выросла, ее красивая наружность рано стала привлекать к ней взоры мужчин. Некий господин [Эрнст] фон Айнзидель [Einsiedel] без памяти влюбился в нее, и его страсть в минуту слабости оказалась пагубной для неопытной молодой девушки. Ужас охватил бедную семью: только мать и старшая сестра знали, в каком ужасном положении оказалась Минна. От отца, гнева которого все страшились, удалось скрыть, что семнадцатилетняя дочь сделалась матерью и родила девочку[252] при условиях, угрожавших самой ее жизни. С тех пор Минна, которая не могла ничего добиться от соблазнителя, стала вдвойне стремиться к самостоятельности и к уходу из дома родителей. Через знакомых ей удалось завязать отношения с какой-то театральной труппой: на одном из спектаклей этой труппы она привлекла внимание работников королевской придворной сцены, главным образом директора королевского придворного театра в Дессау [Dessauer Hof Theater], который тотчас же предложил ей ангажемент у себя. С радостью ухватилась она за этот выход из стесненного положения, так как он открывал перед ней возможность великолепной карьеры и большого, со временем блестящего заработка для поддержания семьи.

Не испытывая никакой страсти к театру, но зараженная легкомысленным стремлением нравиться, она смотрела на сценическую карьеру лишь как на средство быстрого обеспечения, быть может даже обогащения. Не будучи подготовлена каким бы то ни было образованием к восприятию искусства, ее привлекало в театре только общество актеров. «Нравиться» или «не нравиться» имело для нее значение лишь с точки зрения вопроса о материальной самостоятельности: на средства она смотрела, как смотрит купец на заманчиво расставляемые им в витрине товары. Приобретать друзей в лице директора, режиссера и наиболее выдающихся сотоварищей казалось ей мудростью, необходимой для дела. Тех друзей театра, которые своим суждением или вкусом влияли на публику и рикошетом на дирекцию, она считала существами, от которых зависит исполнение ее заветнейших желаний. Не делать из них врагов представлялось ей столь естественным, что ради сохранения их симпатий она готова была не считаться с чувством личного достоинства. Она была по-своему мудра, стараясь, с одной стороны, избегать дурной видимости, а с другой – находить

извинение даже неблаговидным вещам, если в глубине души не находила в них ничего особенно вредного. Отсюда получалась странная смесь противоречий, двусмысленный характер которых она оказывалась неспособной понять.

Настоящая тонкость натуры в ней, несомненно, отсутствовала. Она знала только понятие благопристойности и рассматривала все с точки зрения так называемого приличия, не понимая ничтожества последнего в тех случаях, когда оскорблялась деликатность нравственного свойства. Благодаря такому отсутствию всякого идеализма истинного понимания искусства у нее не было. Сценического таланта она также не имела, ее успех основывался на ее привлекательной внешности, и могла ли она со временем при помощи выработанной техники обратиться в «хорошую» артистку, судить не берусь. Своеобразная власть, которую она имела надо мною, основывалась не на идеалистической стороне вещей, производив-шей на меня с юности сильное впечатление, – она действовала на меня, наоборот, трезвостью и солидностью своей внутренней сущности, которая давала мне необходимую опору и завершение при моем рассеянном блуждании по ложным путям в погоне за высшей целью. Я очень скоро приучился никогда не обнаруживать перед Минной своих идеалистических запросов. Добродушно улыбаясь и шутя, я избегал подобных тем, будучи, разумеется, тем восприимчивее к страданиям, возникавшим в связи с ее подлинной женской сущностью, в той сфере, в которой я невольно признавал ее благотворное превосходство. Ее странная терпимость к известной фамильярности и навязчивости, которую она допускала по отношению к себе со стороны тех, кого считала покровителями театра, оскорбляла меня до последней степени.

К довершению моего отчаяния, в ответ на мои упреки она принимала серьезный вид напрасно обиженной. Что касается скрытых от меня отношений к коммерсанту Швабе, первые сведения о которых я получил в Берлине, то найденные мною письма этого человека случайно открыли мне в высшей степени поразившие меня подробности. Вся накопившаяся во мне ревность, все глубокое внутреннее сомнение в Минне прорвались наружу в быстром решении немедленно же покинуть эту девушку. Между нами произошло бурное, страстное объяснение, наметившее с большой отчетливостью тип всех последующих подобных же объяснений. Я зашел слишком далеко в своих упреках. Я обращался с женщиной, которая не чувствовала ко мне страстной привязанности, а только благосклонно подчинилась моей настойчивости и в глубине души вовсе мне не принадлежала так, как если бы я имел на нее действительные

права. Чтобы окончательно смутить меня, Минне было достаточно указать, что она отвергла по-настоящему выгодные в материальном смысле предложения и с чувством снисхождения и преданности пошла навстречу бурной страсти молодого, неимущего, плохо обеспеченного чело-века, чей талант еще ничем себя не обнаружил перед светом. Особенно повредила мне буйная резкость моих слов и выражений, глубоко обидевших Минну. Сознав допущенное мной преувеличение, я начал думать только о том, как бы задобрить обиженную сознанием своей неправоты и просьбой о прощении. Так окончилась эта сцена, столь похожая на многие позднейшие: непременным внешним торжеством Минны.

Однако мир был навсегда подорван, и от частого повторения таких происшествий характер Минны стал серьезно меняться. Как в позднейшие времена мое понимание искусства и его отношений к жизни, становившееся ей все более и более глубоким, повергало ее в постепенно возраставшее замешательство и вносило пристрастие и неуверенность в ее суждения по этому предмету, так и теперь столь чуждое ей отношение к вопросам высшей нравственной деликатности совершенно сбивало ее с толку. Не будучи в состоянии понять и одобрить мои свободные взгляды, она прониклась какой-то страстностью, первоначально совершенно чуждой ее уравновешенному характеру. И когда эта страстность, возрастая с годами, стала выражаться соответственно ее воспитанию и принимать оттенок, свойственный низшим классам общества, то этому нельзя было удивляться, так как вместо настоящего образования бедняжка обладала лишь скудным налетом мещанской благопристойности.

Взрывы этой резкости отнимали у меня последнюю опору, которой до тех пор служили мне особенности характера Минны, и это являлось наиболее мучительной стороной в нашей позднейшей совместной жизни. Но в то время мной владело только неопределенное предчувствие важности тех последствий, которые повлечет за собой моя женитьба на Минне. Ее приятные и умиротворяющие качества еще действовали на меня так благотворно, что внутренний голос, смутно пророчивший беду, я заглушал повышенным легкомыслием и упорством, с каким встречал всякие предостережения со стороны.

73

С моей семьей, то есть с матерью и Розалией, я со времени приезда в Кёнигсберг не имел никаких отношений. Никому из

них я не сделал ни малейшего намека относительно того шага, на который решился. Под руководством старого друга Мёллера я устранил все легальные затруднения, мешавшие совершению брачного акта. По прусским законам совершеннолетний мужчина не нуждается в согласии родителей для вступления в брак. Но так как по тому же прусскому закону я еще не достиг совершеннолетия, то пришлось сослаться на законы Саксонии, где я родился, и по которым уже на 21-м году считался достигшим полной зрелости. Наше официальное оглашение требовалось лишь в том месте, где мы прожили последний год. Поэтому этот церковный акт без дальнейших осложнений совершился в Магдебурге. Так как согласие родителей Минны было за нами обеспечено, то достаточно было совместно посетить пастора Трагхаймского прихода, чтобы все оказалось в порядке.

Это посещение было обставлено довольно оригинально. Оно было назначено на утро дня нашего бенефиса, в котором Минне приходилось играть пантомимную роль Фенеллы[253]. Ее костюм еще не был готов, не все заказы и поручения были исполнены. Дождливая, холодная ноябрьская погода настроила нас угрюмо, и в открытых сенях пасторского дома нам пришлось чрезмерно долго дожидаться. По этому поводу мы обменялись несколькими замечаниями, быстро перешедшими в самые злобные упреки, и уже готовы были разбежаться в разные стороны, когда пастор открыл дверь и, изумленный услышанной ссорой, пригласил нас войти. Таким образом, мы были вынуждены снова сделать довольные лица: странность положения несколько развеселила нас, пастор успокоился, и венчанье было назначено на следующий день в одиннадцать часов.

Резкие ссоры часто возникали у нас также при обсуждении вопросов домашнего устройства, в уютном и по возможности красивом характере которого я видел гарантии ожидаемого спокойного счастья. Я нетерпеливо возражал против рассудительности моей невесты: начало длинного ряда годов постепенно растущего благополучия, которое я видел перед собой, должно было ознаменоваться соответствующим символом домашнего комфорта. Мебель, посуда, все необходимое было взято в кредит с обязательством постепенной уплаты, так как о приданом, домашнем обзаведении и тому подобных, столь принятых в бюргерской жизни аксессуарах, служащих основанием благосостояния семьи, не было даже и речи. Нашими свидетелями и гостями были случайные члены артистической труппы Кёнигсбергского театра. Друг Мёллер позаботился о серебряной сахарнице, к которой другой друг театра, оригинальный и, насколько помнится, интересный молодой

человек, по имени Эрнст Кастель [Castell], присовокупил серебряную же сухарницу.

Проходивший накануне бенефисный спектакль «Немая из Портичи», которым я с жаром дирижировал, закончился благополучно и сделал ожидаемый хороший сбор. Вернувшись из театра усталые, мы тихо провели свой предсвадебный вечер, и я первый раз ночевал в моей новой квартире, причем не решился лечь на разубранную брачную постель. Я примостился на жесткой кушетке и, плохо прикрытый, порядочно промерз в ожидании наступающего счастливого дня.

На следующее утро прибытие сундуков и корзин с имуществом Минны доставило мне приятное развлечение. Дождь тоже окончательно прошел, и солнце ярко сияло на небе. Только наша гостиная никак не могла нагреться, и мне долгое время пришлось выслушивать упреки Минны по поводу якобы намеренно не истопленной печки.

Наконец я отправился в свое старое жилище, где оделся в новый костюм – темно-синий фрак с золотыми пуговицами. Карета была подана, и я поехал за невестой. Ясное небо всех радостно настроило. Минну я нашел в наилучшем расположении духа, одетой в роскошное, выбранное мною платье. Она с искренней сердечностью и блестящими от радости глазами приветствовала меня, и, приняв хорошую погоду за доброе предзнаменование, мы весело отправились в церковь. Нам выпало удовлетворение увидеть церковь переполненной, как зрительный зал на блестящем спектакле. С трудом пробрались мы к алтарю, где нас ожидало не менее светское сборище – наши свидетели во всем их театральном великолепии. Но среди присутствовавших не было ни одного друга, и даже наш чудаковатый Мёллер отсутствовал за ненахождением себе подходящей пары.

Я все время чувствовал глубокую театральность и расхолаживающее легкомыслие окружающих, которое невольно распространялось и на всю церемонию. Как во сне, слушал я речь пастора. О нем рассказывали, что он относится к местным святошам, которые делали жизнь в Кёнигсберге в до-статочной мере неприятной. Несколько дней спустя мне передали, что в городе ходят слухи, будто я подал жалобу на пастора за грубые оскорбления, заключавшиеся в его речи. Я не мог понять, в чем дело, и предположил, что поводом к таким преувеличенным слухам послужило следующее обстоятельство, вызвавшее во мне в ту минуту некоторое смущение. Дело в том, что пастор, говоря о тяжелых временах, которых никто не может избежать, указал нам на какого-то «друга, которого мы оба не знаем». Думая, что речь идет о каком-нибудь тайном влиятельном покровителе,

заявляющем о себе таким странным образом, и ожидая с некоторым нетерпением дальнейших сведений о нем, я удивленно взглянул на пастора. В ответ на это последний с особенным ударением и как бы с упреком в голосе пояснил, что этот нам незнакомый друг – Иисус. Я отнюдь не увидал в этом какого-либо оскорбления, как говорили в городе, а только почувствовал разочарование. Я подумал, что подобные увещания, вероятно, входят в ритуал венчания. Впрочем, моя рассеянность во время этого глубоко мне непонятного акта была так вели-ка, что, когда пастор протянул нам закрытый молитвенник, чтобы принять на него наши венчальные кольца, Минна, сейчас же сделавшая что нужно, чувствительным толчком дала мне понять, что я должен последовать ее примеру. В эту минуту мне, словно в видении, ясно представилось, что все мое существо находится во власти двух струящихся одно поверх другого течений, увлекающих меня в совершенно противоположные стороны: верхнее, обращенное к солнцу, уносило меня вперед, между тем как нижнее сковывало мне душу глубокой, полной страха, непонятной тоской. Невероятное легкомыслие, с каким я в один миг прогонял осознание моего вдвойне преступного образа действий, находило себе полное оправдание в сердечной теплоте, с какой я смотрел на эту действительно редкую и своеобразную девушку, не задумавшуюся связать свою судьбу с судьбой молодого человека, не имеющего никакого положения в жизни.

Было 11 часов утра 24 ноября 1836 года: мне было 23 года и шесть месяцев от роду. По дороге домой из церкви и дома хорошее настроение вполне победило все мои сомнения. Минна сейчас же занялась хозяйственными хлопотами по приему гостей. За холод нашей комнаты, который, к большому огорчению молодой хозяйки, еще долго не удавалось устранить, нас должен был вознаградить обильный обед. В нем принял участие и энергичный устроитель нашего брака, Абрахам Мёллер, несмотря на то что, к досаде своей, он был исключен из числа присутствовавших при церковной церемонии.

74

Все пошло обычным, будничным ходом. Свое хорошее, бодрое настроение я сохранил до следующего утра, когда мне пришлось отправиться в городской суд для ответа по искам, которые мои магдебургские кредиторы переслали вслед за мною в Кёнигсберг. Мой друг Мёллер, к которому я обратился за помощью ввиду угрожавших мне требований, подал мне крючкотворный совет: в

ответ на долговые чеки сослаться пока на то, что по прусским законам я еще не достиг совершеннолетия, и тем временем постараться найти реальную помощь для удовлетворения долговых обязательств. Судья, которому я и предъявил это основание для отказа в исках, был изумлен, так как слышал о том, что я не далее как накануне венчался, а это в свою очередь было невозможно без засвидетельствования моего совершеннолетия. Конечно, я добился лишь кратковременной отсрочки, и мучения, которые с этой стороны мне еще долго суждено было терпеть, начались для меня с самого первого дня моей семейной жизни.

За время, когда я не исполнял никаких функций при театре, у меня было немало различных огорчений. При всем том я полагал, что, раз достигнув пристани, я должен использовать ее покой на благо для своего искусства: я закончил несколько работ, между прочим, большую увертюру «Правь, Британия!» [Rule Britannia]. Еще во время моего пребывания в Берлине я написал уже упомянутую по случаю Польского восстания увертюру, озаглавленную «Польша». «Правь, Британия!» была следующим шагом в этом жанре, рассчитанном на исполнение увеличенным составом оркестра: в конце ее к богатой и без того инструментовке я прибавил военный духовой состав. Эту увертюру я предназначил для исполнения следующим летом на музыкальном празднестве в Кёнигсберге. Кроме этих двух увертюр, я носился с мыслью о третьей под названием «Наполеон». Меня уже наперед занимал выбор эффектных средств для нее, и я мысленно решал эстетическую дилемму, можно ли изобразить печальную судьбу, постигшую французского императора в России, ударом тамтама. Думаю, что именно сомнения в допустимости такого приема главным образом и удержали меня тогда от выполнения моего плана.

В то же время размышления о причинах неудачи «Запрета любви» побудили меня набросать план произведения, в котором требования, предъявляемые солистам и хору, были бы в большем соответствии с определенным составом сил в единственно доступных мне небольших городских театрах. Сюжет к такой более легкой работе был мне внушен оригинальным рассказом из «Тысячи и одной ночи». Если не ошибаюсь, он там озаглавлен: *Männerlist größer als Frauenlist* [«Мужская хитрость больше женской»]. Из Багдада я перенес действие в наше время и в современную обстановку. Появившийся на вывеске ювелирного магазина девиз [«Мужская хитрость больше женской»] вызывает гнев одной молодой женщины, которая под густой вуалью является в лавку молодого ювелира и обращается к нему как к

человеку, проявляющему столько тонкого вкуса в своих работах, с просьбой высказать свое суждение о ее физическом сложении. Начав с ноги, руки, она, в конце концов заметив его увеличивающееся смущение, подымает вуаль и открывает ему свое лицо. Очарованному ее красотой молодому человеку она жалуется на своего отца, ревниво скрывающего ее от посторонних взоров и рисующего свою дочь каждому искателю ее руки отвратительным уродом исключительно, как она полагает, с целью сэкономить приданое. Молодой человек клянется, что он ни в каком случае не поддастся ни на какие хитрости отца, если тот захочет напугать его в ответ на его сватовство.

Сказано – сделано. Доверчивый ювелир становится женихом дочери старого чудака, но когда по подписании контракта невесту подводят к жениху, последний убеждается, что старик отнюдь не лгал и что дочь его действительно ужасающий урод. Молодой человек в отчаянии. В эту минуту к нему приближается так зло подшутившая над ним молодая женщина, чтобы потешиться над его страданиями, и обещает ему помочь избавиться от ужасного брака, если он снимет девиз с вывески своей лавки. С этого места я изменил первоначальный сюжет следующим образом. Полный злобы и ярости молодой ювелир уже готов сорвать злополучную вывеску, когда его удерживает от этого намерения неожиданное явление: на улице показывается пляшущий медведь с вожатым, в котором несчастный любовник с первого взгляда узнает своего отца, по странной превратности судьбы давно с ним разлученного. Но он подавляет свою радость, так как в голове его в эту минуту, как молния, мелькает план освобождения от ненавистного брака с дочерью гордого, кичащегося своим происхождением старого аристократа.

Он уславливается с медвежатником, чтобы тот вечером того же дня явился в сад, где в присутствии приглашенных гостей предполагается торжественное празднование помолвки. Коварной же красавице он говорит, что намеревается пока оставить вывеску на месте, так как надеется, что написанный на ней девиз еще оправдается. Вечером в присутствии всего общества, состав которого я приблизительно рисовал себе из надменнейших французских аристократов-эмигрантов времен революции, читается брачный контракт, в котором молодой человек не пожалел для себя всевозможных благородных титулов. В эту минуту раздается свисток, и в саду появляется медвежатник со своим пляшущим зверем. Не особенно довольное появлением такой тривиальной забавы на аристократическом торжестве благородное общество приходит в полное негодование, когда жених, дав волю своим чувствам, вдруг со слезами радости

кидается на шею медвежатнику, громко приветствуя его как своего вновь нашедшегося отца. Но ужас окружающих не знает границ, когда и медведь в свою очередь обнимает мнимого отпрыска старого дворянского рода: он оказывается его родным братом, надевшим на себя по смерти настоящего медведя его шкуру, чтобы не лишиться единственного оставшегося ему с бедняком-отцом заработка.

Публичное обнаружение низкого происхождения жениха тут же расстраивает его брак, а молодая женщина, признав себя побежденной мужской хитростью, в награду отдает ювелиру свою руку. Этой незамысловатой фабуле я дал название «Счастливое медвежье семейство» (Die glückliche Bärenfamilie) и снабдил ее диалогом, заслужившим позднее большое одобрение Хольтая[254]. Я уже собирался начать писать к ней музыку в легком, новофранцузском стиле, но все увеличивавшиеся затруднения моего внешнего положения помешали мне продолжать эту работу.

75

С этой стороны мои отношения с музыкальной дирекцией театра были для меня источником все новых и новых неприятностей. Не имея ни случая, ни средств проявить себя, я должен был молча сносить тот факт, что мой соперник, не желавший уступать мне, всячески чернил и выставлял меня в подозрительном свете, причем главной целью его было сделать для меня ненавистной должность дирижера, которая по контракту считалась за мной с Пасхи. Если я и не терял веры в себя, то, во всяком случае, длительность этого унизительного положения угнетала меня и доставляла много огорчений. Когда наконец в начале апреля дирижер Шуберт был уволен, и я официально начал исполнять его обязанности, он мог получить последнее удовлетворение, что не только состав оперной труппы ослаблен до крайней степени уходом примадонны, но и дальнейший успех всего предприятия находится под большим и весьма обоснованным сомнением.

Месяц май, столь гибельный для подобных театральных предприятий в Германии, оказал свое опустошающее действие и на наш Кёнигсбергский театр. Директор прилагал всевозможные усилия, чтобы заполнить значительные пробелы в составе труппы гастролерами и новыми ангажементами, причем я своей усиленной деятельностью был ему действительно полезен. Вообще я выказал при этих обстоятельствах величайшую энергию,

стараясь как неустанными советами, так и неутомимой работой удержать на поверхности поврежденное театральное судно, где я постепенно завоевывал все более прочные позиции. Мне долгое время приходилось хладнокровно сносить грубое обращение клики студентов, среди которых мой предшественник постарался оставить мне немало врагов. Непоколебимо твердым и уверенным ведением дела надо было понемногу изменить отношение настроенного против меня оркестра, проявлявшего вначале значительное упорство.

Но, достигнув с трудом упрочения своего личного положения, мне пришлось убедиться, что дело, которое под директорством Хюбша потребовало немало жертв, не было в состоянии противостоять тяжелым условиям неблагоприятного для театров времени года. В мае Хюбш объявил мне, что должен закрыть театр. Мне пришлось пустить в ход все свое красноречие, придумывать планы и открывать новые виды для всего предприятия, чтобы склонить его к отсрочке. Да и та оказалась возможной только благодаря поддержке труппы, отказавшейся от части жалованья. Это вызвало общее негодование людей, незнакомых с положением дела, и мне выпала на долю странная роль: пришлось убеждать затронутых этими мерами членов нашей труппы, приводя всевозможные доводы в пользу директора. Одновременно меня самого и мое личное положение эти же меры задевали до такой степени, что собственное мое существование под гнетом невозможнейших затруднений, коренившихся в моем прошлом, становилось все более и более шатким. Но если я сам и не терял мужества, то на этот раз Минна, лишенная всех средств, которыми она располагала прежде в таких случаях, отнеслась к такому новому осложнению как к совершенно невыносимому удару судьбы.

Такие тяжелые обстоятельства создавали благодарную почву для разлада между молодыми супругами, печальные результаты которого не заставили себя ждать. Разлад этот и теперь исходил все из того же страстно волновавшего меня пункта, который еще до нашей свадьбы не раз приводил к самым бурным сценам между нами. Чем менее я имел возможность в течение зимы своей деятельностью и талантами содействовать поддержанию нашего общественного положения, тем более считала себя Минна, к моему невыразимому стыду, обязанной принять подобные заботы на себя, пользуясь для этого своей личной популярностью. Частые проявления чересчур большой «снисходительности», о чем я говорил уже раньше, и которые можно было не толковать в сомнительном смысле, лишь зная своеобразный взгляд Минны на ее положение в театре, не раз вызывали самые отвратительные

сцены между нами. Нечего было и думать о том, чтобы научить молодую женщину смотреть на эти вещи моими глазами, внушить ей то же отношение к разным оскорбительным знакомствам, какие испытывал я. К тому же вспыльчивость и обидная горечь, которые я допускал в словах и обращении, делали с самого начала невозможным всякое соглашение между нами. Часто эти ссоры доводили мою жену до припадков, которые так невыразимо пугали меня, что, как легко можно себе представить, единственным результатом таких сцен была радость видеть ее снова примиренной. Несомненно, что наше поведение казалось нам самим все непонятнее и непостижимее. Любовь, которую питала ко мне Минна, должна была значительно ослабнуть под влиянием этих ссор, повторявшихся все чаще и принимавших все более неприятные формы. Но мне и в голову не приходило, что достаточно малейшего повода, чтобы Минна решилась на самый отчаянный шаг.

76

Чтобы заменить недостающего в нашей труппе тенора, я выписал в Кёнигсберг уже упомянутого выше Фридриха Шмита, с которым меня связывали дружеские отношения с первого года моего пребывания в Магдебурге. Он был мне сердечно предан и всячески помогал устранять затруднения, угрожавшие процветанию театра и моему собственному общественному положению. Необходимость приобретать друзей среди публики делала меня при его одобрении менее сдержанным и разборчивым в выборе знакомств.

В последнее время некий Дитрих [Dietrich], богатый купец, взял на себя роль покровителя по преимуществу женской части труппы нашего театра: он часто приглашал к себе на обеды избранных актрис, лишь по необходимости не оставляя без внимания и связанных с ними представителей мужского пола. При этом он держался с преувеличенной английской представительностью, что было высшим идеалом в глазах немецких коммерсантов главным образом северных торговых городов. Уже самое приглашение его я принимал с большой неохотой, прежде всего по той простой причине, что мне была противна его физиономия; причем Минна находила, что я неправ. Против поддерживания более близких отношений с ним я высказался самым решительным образом, и хотя Минна и не особенно настаивала на них, все же моя антипатия к этому человеку была причиной неприятных сцен между нами.

Мой друг Шмит однажды счел своим долгом сообщить мне, что этот господин Дитрих говорил обо мне на одном публичном обеде в таких выражениях, которые у всех присутствовавших вызвали предположение о существовании подозрительной близости между ним и моей женой. У меня самого зародилось подозрение, что Минна какими-то неведомыми для меня путями доставляла ему сведения о моем обращении с ней, а также и о нашем тяжелом материальном положении. В присутствии Шмита я потребовал у этого опасного человека объяснений у него на дому, результатом чего были прежде всего обычные отрицания с его стороны, а затем тайное донесение о случившемся Минне, которая увидела в этом новые основания для жалоб на мое бесцеремонное обращение с нею. Таким образом, в отношениях наших наступило значительное ухудшение: о многом приходилось молчать.

В то же время – это было в конце мая 1837 года – дела нашего театра дошли до уже упомянутого мной поворотного пункта: для поддержания предприятия дирекция должна была обратиться к самоотверженной помощи членов труппы. Мое личное положение, как я уже заметил, к концу этого столь неблагоприятного для меня в материальном отношении года пострадало особенно сильно. Но не оставалось ничего другого, как терпеливо переносить эти затруднения, и я решил один, без вмешательства Минны, с помощью лишь доброго Шмита, принять все меры для упрочения моего положения в Кёнигсберге. Эти заботы, так же, как и мое неутомимое участие в делах театра, поглощали все время. Я часто отлучался из дому, так что не имел возможности обратить внимание на молчаливое и сдержанное поведение Минны в эти дни.

Утром 31 мая я собрался по обыкновению уходить: мне надо было отправиться на репетицию и по делам, которые могли задержать меня до позднего вечера. Минна уже давно взяла к себе с моего полного согласия свою дочь Натали, которую она выдавала всем за свою младшую сестру. В это утро, после того как я спокойно простился с женой и Натали, они вдруг бросились за мною к двери и, разразившись слезами, стали меня страстно обнимать. Я испуганно начал допытываться о причине такого волнения, но, не получив никакого объяснения, ушел, размышляя по дороге о странном поведении обеих женщин, истинную причину которого я даже представить себе не мог. Измученный работой и неприятностями целого дня, смертельно усталый, бледный и голодный, я поздно вернулся домой, но, к моему удивлению, стол не был накрыт, и Минны не оказалось дома. Служанка сказала мне, что Минна днем ушла с Натали и с тех пор

не возвращалась.

Я вооружился терпением и в изнеможении опустился на стул у рабочего столика, который я в рассеянности открыл. К моему удивлению, он был пуст. Охваченный страшным подозрением, я вскочил и бросился к платяному шкафу, но при первом взгляде убедился, что Минна больше не живет в этом доме. Весь план отъезда был выполнен женой с такой хитростью, что даже прислуга ничего не подозревала. Со смертельным страхом в сердце я бросился из дому, чтобы, не медля ни минуты, приступить к поискам. Старому Мёллеру, личному врагу Дитриха, благодаря его опытности и проницательности, скоро удалось узнать, что Дитрих утром этого дня уехал из Кёнигсберга с экстренной почтой по направлению к Берлину.

Страшная правда была вне сомнения. Надо было сделать попытку нагнать беглецов: это было возможно, но требовало значительных денежных затрат. А денег не было, и их требовалось еще достать. По совету Мёллера я захватил с собой наши серебряные свадебные подарки и спустя несколько часов, проведенных самым ужасным образом, пустился в путь, тоже с экстренной почтой, в сопровождении моего старого, от души сочувствовавшего мне друга. Нам следовало догнать почтовый дилижанс, ушедший незадолго до нас, ибо можно было предположить, что Минна, отдалившись на значительное расстояние от Кёнигсберга, воспользуется им же для дальнейшего путешествия. Это оказалось невозможным: приехав на следующий день на рассвете в Эльбинг [Elbing], мы убедились, что неумеренная дороговизна экстренной почты совершенно истощила наши средства. Мы были вынуждены вернуться, для чего даже для пользования простой почтой оказалось необходимым заложить сахарницу и сухарницу.

Это возвращение в Кёнигсберг останется одним из печальнейших воспоминаний моей молодости. Конечно, я ни одной минуты не думал остаться в этом городе, я мечтал только о том, как бы его покинуть навсегда. Прижатый, с одной стороны, судебными исками моих магдебургских кредиторов, с другой – требованиями тех, кому я в самом Кёнигсберге задолжал за купленную мной квартирную обстановку, я, конечно, мог покинуть город только тайно. Но именно для этого нужны были средства, особенно принимая во внимание продолжительность путешествия из Кёнигсберга в Дрезден, где я рассчитывал найти свою жену. Необходимость раздобыть деньги задержала меня здесь еще на два ужасных дня.

От Минны я не получал никаких известий. Только через Мёллера я узнал, что жена моя, которую Дитрих проводил лишь

часть пути под предлогом оказания дружеской помощи, направилась в Дрезден. Можно было предположить, что она хотела вырваться из условий, повергавших ее в отчаяние, что она приняла помощь тронутого ее положением человека и теперь ищет у своих родителей покоя и приюта. Это предположение до такой степени умерило мое первоначальное возмущение ее поступком, что я стал чувствовать все большую и большую склонность отнестись к ней с состраданием и взвалить всю вину на себя как за свое обращение с ней, так и за то, что я вовлек ее в несчастье. Мысль эта, во время продолжительного путешествия через Берлин в Дрезден, предпринятого наконец 3 июня, так решительно овладела всеми моими представлениями и ощущениями, что, найдя Минну в бедном домике ее родителей, я мог выразить ей только раскаяние и горестное сострадание.

Подтвердилось, что Минна действительно считала себя оскорбленной моим дурным обращением и решилась на отчаянный шаг лишь ввиду нашего шаткого материального положения, к которому я, как она убедилась, был глух и слеп. Родители встретили меня не особенно благосклонно: взвинченное и болезненное настроение их дочери, казалось, достаточно подтверждало основательность ее жалоб на меня. Насколько мое собственное болезненное состояние, поспешный приезд и все сердечные проявления моей печали произвели на Минну благоприятное впечатление, я совершенно не мог судить: так неопределенно и отчасти непонятно держала она себя по отношению ко мне. Однако на нее подействовало мое сообщение о том, что у меня есть виды на получение места дирижера в открывающемся в Риге при самых благоприятных условиях новом театре.

Я полагал, что не следует теперь настаивать на каких-либо решениях относительно нашей будущей совместной жизни и что надо подумать о подготовке лучших материальных условий существования. С этой целью я после недельного тяжелого пребывания в доме родителей Минны отправился в Берлин, чтобы окончательно подписать контракт с только что назначенным директором рижского театра. Этот благоприятный во многих отношениях контракт давал мне средства так обставить нашу будущую жизнь в материальном отношении, чтобы Минна могла совершенно уйти из театра и тем избавить меня от многих унижений и тревожных опасений.

По возвращении в Дрезден мои планы относительно будущей жизни были выслушаны не без внимания, и мне удалось убедить Минну покинуть тесный родительский дом и поселиться за городом, в Блазевице [Blasewitz] близ Дрездена, чтобы там выждать время моего вступления в новую должность. Мы сняли скромное помещение в расположенной на берегу Эльбы гостинице, ресторан и сад которой я часто посещал во времена моей ранней молодости. Настроение Минны, казалось, действительно изменилось к лучшему. Ее просьбам не тревожить ее ничем я, конечно, пошел навстречу. Я хотел щадить ее, насколько это было возможно, и по прошествии нескольких недель считал себя вправе думать, что период тревог и опасений ушел в область одних только воспоминаний. Поэтому мне показалось странным, что настроение Минны без всяких видимых для меня причин скоро снова омрачилось: она заговорила о выгодных предложениях, которые она получила от различных театров, и в один прекрасный день удивила меня сообщением, что собирается предпринять небольшое путешествие в сопровождении семьи одной из ее старых знакомых.

Чувствуя себя обязанным ни в чем не оказывать на нее давления, я ничего не возразил против этого плана, разлучавшего меня с Минной на неделю. Я сам проводил ее к родителям и обещал спокойно ждать в Блазевице ее воз-вращения. Несколько дней спустя ко мне явилась ее старшая сестра с просьбой дать письменное разрешение на отдельный паспорт для моей жены. Напуганный этим, я обратился с запросом в Дрезден к родителям Минны о намерениях их дочери. Там, к моему изумлению, меня приняли очень дурно и осыпали грубыми упреками за мое обращение с Минной, которую я ведь даже не в состоянии прокормить. Когда же я потребовал сведений о место-пребывании и намерениях жены, я услыхал в ответ лишь какие-то невероятные истории. Мучимый самыми горькими предположениями, ничего не понимая во всем случившемся, я вернулся к себе в деревню.

Там я застал письмо из Кёнигсберга от Мёллера, уяснившее мне положение дела: господин Дитрих уехал в Дрезден, мне была названа гостиница, в которой он остановился. Страшный свет, который это сообщение проливало на поведение Минны, в мгновение ока показал мне всю правду. Я сейчас же поспешил в город, чтобы навести справки в указанной гостинице. Дитрих действительно останавливался там, но успел уже уехать. И он, и Минна исчезли бесследно. Теперь я имел полное право обратиться к судьбе с вопросом, за что в столь ранние годы я обречен на испытания, способные отравить всю жизнь.

В моем безграничном горе я искал утешения в обществе моей

сестры Оттилии и ее превосходного супруга, за которым она была замужем уже несколько лет и с которым жила в настоящее время в одном из очаровательных летних павильонов прекрасного «Большого сада» в Дрездене. Сейчас же по приезде в Дрезден я посетил их. При полной неуверенности относительно моего положения я ничего не рассказывал им и даже стал очень редко у них бывать. Теперь же, узнав все о Минне, я чувствовал потребность преодолеть гордость и открыть свое несчастье, не утаивая ничего. В первый раз я почувствовал все огромное преимущество родственных отношений и благодетельное влияние непосредственной, безусловной взаимности между кровно близкими людьми. Здесь нечего было много говорить: мы были те же, что и в раннем детстве, и та же дружба существовала между нами. Все понималось без слов. Я был несчастлив, она счастлива: утешение и помощь явились сами собой.

78

Это была та же сестра, которой я когда-то под удары грома и блеск молении читал «Лойбальда и Аделаиду», та же сестра, которая, полная изумления и сострадания, присутствовала в рождественский вечер при роковом исполнении моей первой увертюры. Теперь я нашел ее замужем за одним из симпатичнейших людей, младшим братом моего старшего зятя, Фридриха Брокгауза, вскоре достигшим известности ученым-востоковедом Герма-ном Брокгаузом[255]. Брак их был благословлен двумя детьми. Благоприятные материальные обстоятельства обеспечивали им беззаботную жизнь, и каждый день, когда я, пройдя пешком расстояние от Блазевица до знаменитого «Большого сада», входил в один из тех изысканных павильонов, где меня ждал всегда одинаково дружеский прием счастливой семьи, мне казалось, что я из голой пустыни попал прямо в рай. Не только отношения с сестрой приносили душе благодетельный покой, но и общение с умным и ученым зятем действовало на меня оживляющим образом, вновь пробуждая так долго дремавшее во мне стремление к дальнейшему образованию.

Самым мягким и деликатным образом мне дали ясно понять, что мой ранний брак представляет собой хотя и простительную, но все же ошибку, которая должна быть исправлена. И в то же время мозг мой вновь обрел способность к разработкам художественно-артистических идей, на этот раз уже не рассчитанных больше на легкомысленное приспособление к

известным мне театральным условиям. В грустные дни моего последнего пребывания с Минной в Блазевице я прочел роман Бульвера[256] «Кола ди Риенци»[257]. Теперь, отдыхая в благодетельном общении с моими родными, я стал разрабатывать план большой оперы[258], построенной на сюжете этого произведения. Если я и был вынужден покуда вновь обратиться к небольшому театру, то во всяком случае я твердо решил добиваться отныне расширения поля моей деятельности.

Я послал свою увертюру «Правь, Британия!» в Лондонское филармоническое общество и решил завязать сношения со Скрибом[259] в Париже по поводу набросанного мною сюжета Die hohe Braut [«Небесная невеста»], заимствованного из романа Г. Кёнига[260]. Проведя таким незабвенным образом остаток лета этого года, я в конце августа отправился соответственно новому назначению в Ригу. Хотя я знал, что в Лейпциге живет моя сестра Розалия, незадолго перед тем вышедшая замуж по сердечной склонности за профессора Освальда Марбаха[261], но из ложного стыда я решил миновать этот город и уехал прямо в Берлин, где мне предстояло получить некоторые детальные инструкции от моего будущего директора, а также позаботиться о паспорте.

В Берлине я встретился с младшей сестрой Минны, Амалией Планер[262], певицей с прекрасным голосом, которую мы еще в Магдебурге пригласили на короткое время петь в нашей опере. Эта в высшей степени добрая девушка была чрезвычайно потрясена моими сообщениями о Минне. На одном представлении «Фиделио», на котором мы оба присутствовали, она разразилась рыданиями. Почерпнув в ее участии некоторую поддержку, я через Шверин [Schwerin], куда меня привлекла ложная надежда напасть на след Минны, отправился в Любек, чтобы там ждать отхода в Ригу купеческого судна. Но едва мы успели выйти в Травемюнде [Travemünde], как поднялся противный ветер, на целую неделю сделавший невозможным дальнейшее путешествие. Пришлось провести это отвратительное время в какой-то жалкой, матросской харчевне. Не зная, как убить время, я занялся чтением народной книги «Тиль Уленшпигель»[263], впервые приведшей меня к мысли о чисто немецкой комической опере. Когда я впоследствии делал набросок своего «Юного Зигфрида», передо мной, как живые, стояли воспоминания об этом унылом пребывании в Травемюнде и о чтении сборника «Уленшпигель».

После четырехдневного переезда мы, наконец, бросили якорь в гавани Больдераа [Bolderaa]. Первое, что я почувствовал там, был странный трепет, вызванный общением с русскими чиновниками, внушавшими мне со времени юношеских симпатий

к полякам инстинктивный ужас. Мне казалось, что полицейская стража прочтет у меня на лице мое увлечение Польшей и прямо сошлет меня в Сибирь. Тем приятнее я был поражен уютной немецкой атмосферой, господствовавшей в Риге, главным образом во всем, что имело какую-либо связь с театром.

После тяжелого опыта, вынесенного мной из моего знакомства с небольшими немецкими театрами, организация рижского театрального предприятия подействовала на меня приятно успокаивающе. Несколько состоятельных любителей искусства и богатых купцов основали общество, по доброй воле доставлявшее средства для организации на прочных основаниях хорошей театральной дирекции. Само управление предприятием было поручено человеку, пользовавшемуся в театральном мире известной репутацией, довольно популярному писателю Карлу фон Хольтаю.

Этот человек, придерживавшийся особенных, уже начинавших к тому времени исчезать тенденций в театральном деле, соединял в себе вместе со способностью быть чрезвычайно занимательным в обществе еще и необыкновенное знание всех сколько-нибудь близко стоявших к театру лиц за последние двадцать лет. Он причислял себя к кругу «милых повес», желавших прослыть вместе с тем и умниками и смотревших на театр как на удобную и терпимую общественным мнением арену фривольных эксцентричностей, от которых одинаково сторонились как средние классы, так и высшая интеллигенция, уделявшая сцене все меньше и меньше внимания. Кёнигштэдтер-театр в Берлине, блиставший в прежние годы именами многих замечательных актрис, а также и именем первой жены Хольтая[264], был в эпоху наибольшего своего расцвета, которому немало способствовала знаменитая Генриетта Зонтаг[265], школой, воспитавшей вкус рижского директора. Там наряду с его музыкальными водевилями, среди которых Der alte Feldherr [«Старый полководец»] пользовался довольно большой популярностью, значительный успех имела его мелодрама «Ленора», обработанная по балладе Бюргера[266] и доставившая ему широкую известность и репутацию искусного сочинителя театральных пьес.

При его страстном стремлении целиком посвятить себя театру приглашение в Ригу представлялось ему особенно желанным, ибо в этом лежащем в стороне городе он надеялся обрести полную возможность беспрепятственно отдаться своей склонности. Своим необыкновенно доверчивым обращением, своей неистощимой энергией и той чрезвычайной легкостью, с какой он вел дела, он привлек к себе всех рижских коммерсантов, требовавших только таких развлечений, какие мог доставить им

Хольтай. Они щедро снабжали его средствами и во всех отношениях оказывали ему безусловное доверие. Мне чрезвычайно легко удалось получить ангажемент в его предприятии: от угрюмых педантов он желал держаться как можно дальше и предпочитал молодых людей уже за одно то, что они молоды. В данном случае ему было достаточно знать, что я принадлежу к близко знакомой ему семье, что я с особенным пылом и усердием интересуюсь современной итальянской и французской оперой, и он был уверен, что в моем лице нашел самого подходящего для себя человека. Он тотчас же выписал все партитуры опер Беллини, Доницетти[267], Адана[268] и Обера: ими я должен был немедля, в первую же очередь угостить добрых рижан.

80

Придя в первый раз в дом Хольтая, я нашел у него старого знакомого еще из лейпцигских времен, моего бывшего покровителя Генриха Дорна, принявшего в Риге постоянное место хормейстера церковных и школьных хоров. Он очень обрадовался, встретив прежнего юношу-фантазера на самостоятельном посту дирижера, но с удивлением констатировал происшедшую во мне перемену, увидя, с каким рвением я, эксцентричный бетховенианец, отдавался операм Беллини и Адана. Он повез меня на свою дачу, расположенную, по рижскому выражению, «im Grünen», что надо понимать буквально «среди песков». Рассказывая ему кое-что из пережитого, я невольно отдался впечатлению какой-то странной пустынности обстановки, в которую попал. Меня охватило тоскливое чувство бесприютности, постепенно усилившееся до мучительного стремления вырваться из этой хаотической среды, из этих негостеприимных мест. Легкомыслие, которое побуждало меня в Магдебурге искать суетных удовольствий в ничтожнейших театральных знакомствах и тем содействовало падению моего музыкального вкуса, теперь, в бытность мою в Риге, стало все больше и больше уступать место тоскливому стремлению, вызывавшему не только отчужденность от театра, но и сильную досаду разочаровавшегося во мне Хольтая.

Вначале, впрочем, мне было нетрудно внешним образом мириться с положением дел. Мы должны были открыть театр раньше, чем успела собраться вся оперная труппа. Для этого пришлось поставить небольшую комическую оперу Блума[269] Marie, Max und Michel [«Мария, Макс и Михель»]. К ней я написал

вставную арию на текст Хольтая для нашего талантливого баса Гюнтера [Günther]. Она состояла из сентиментального вступления и веселого военного рондо и очень понравилась публике. Позднее я написал для баса Шайблера [Scheibler] выдержанный в молитвенном настроении вставной номер для «Швейцарского семейства», чрезвычайно понравившийся не только публике, но и мне самому: он уже свидетельствовал о большом переломе в моем музыкальном развитии.

Ко дню Тезоименитства императора Николая I мне было поручено написать на текст Бракеля[270] «Национальный гимн»[271], которому я постарался придать возможно более деспотически патриархальную окраску. Этот гимн тоже доставил мне не меньше славы, и в течение продолжительного времени его ежегодно исполняли в этот день[272].

Хольтай уговаривал меня написать для нашей труппы в ее тогдашнем составе легкую, веселую оперу или – еще лучше – музыкальный водевиль. С этой целью я снова перечел текст моего «Счастливого медвежьего семейства», встретивший, как я уже раньше упомянул, большое одобрение Хольтая. Но когда я стал просматривать музыку, написанную для него в Кёнигсберге, меня охватило отвращение к такого рода сочинительству. Я подарил либретто одному из своих друзей, добродушному, беспомощному второму дирижеру Лёбману[273], и никогда больше о нем не думал. Но зато я принялся за набросанный в Блазевице текст к «Риенци», сознательно придерживаясь во всех отношениях самого неумеренно-широкого театрального масштаба. Задуманная таким образом, эта работа при всех обстоятельствах могла увидеть свет только на одной из величайших сцен Европы.

Параллельно с тем, как во мне все усиливалось и усиливалось стремление вырваться из мелких, унизительных театральных условий, в которых приходилось работать, в жизни моей появились новые серьезные осложнения, служившие тормозом для этого стремления. Примадонна, которую Хольтай ожидал, не приехала. У нас совершенно не было певицы для постановки серьезной оперы. При таких обстоятельствах Хольтай с радостью принял мое предложение безотлагательно выписать в Ригу сестру Минны Амалию, которая с удовольствием приняла бы этот ангажемент, чтобы только быть вблизи меня. Из Дрездена, где она тогда находилась, она прислала мне ответ на мой запрос и одновременно сообщила о возвращении Минны к родителям в самом печальном, удрученном и болезненном виде. Это известие я встретил с весьма понятной холодностью: все, что я узнал о Минне с тех пор, как она покинула меня в последний раз, заставило меня самым решительным образом обратиться к моему

старому Кёнигсбергскому другу с поручением начать дело о разводе. Было установлено, что Минна долгое время прожила в одной гамбургской гостинице со злополучным господином Дитрихом и что она своими более чем бесцеремонными версиями нашего разрыва дала основание для самых неприятных, даже затрагивавших мою честь толков преимущественно в театральном мире. Я написал обо всем этом Амалии и попросил ее избавить меня от дальнейших сообщений о ее сестре.

81

Тогда Минна сама обратилась ко мне с поистине потрясающим письмом, в котором она открыто сознавалась в своей неверности. Она писала, что отчаяние толкнуло ее на этот путь, и отчаяние же побудило покинуть его, когда она увидала, какое несчастье навлекла на себя этим шагом. По отдельным намекам, заключавшимся в письме, можно было думать, что она обманулась в характере своего соблазнителя и что сознание невыносимого положения совершенно подкосило как душевные, так и физические ее силы. Теперь, больная и несчастная, она сознавалась в своей вине, чтобы вымолить мое прощение и уверить, что только сейчас она поняла истинную силу своей любви ко мне. Никогда раньше я не слышал из уст Минны подобных речей, и никогда больше она не обращалась ко мне с подобными словами, кроме одного трогательного момента в дальнейших наших отношениях, когда такие же выражения оказали на меня такое же потрясающее действие и вызвали такой же перелом в моем настроении, какой произвело это ее письмо. Я ответил, что никогда между нами не будет произнесено ни одного слова о происшедшем, что всю вину я принимаю на себя, и могу похвастать, что сдержал это обещание в самом буквальном смысле слова.

Так как переговоры относительно ангажемента Амалии закончились самым благоприятным образом, я предложил Минне приехать вместе с сестрой ко мне в Ригу. Обе сестры сейчас же отправились в путь и 19 октября, когда суровая осенняя пора уже вполне вступила в свои права, прибыли из Дрездена на мою новую родину. С грустным чувством убедившись, что здоровье Минны действительно пострадало, я приложил все старания, чтобы доставить ей по возможности домашний комфорт и покой. Это было нелегко, так как в моем распоряжении было только скромное жалованье дирижера, и было твердо решено, что Минна больше не вернется в театр. Решение это, внеся некоторые

материальные затруднения в наше существование, сопровождалось, с другой стороны, неожиданными осложнениями, характер которых выяснился для меня только впоследствии, дав мне в то же время самые отталкивающие доказательства низкого нравственного уровня директора Хольтая.

Пока же мне приходилось мириться с тем, что на меня смотрели как на ревнивца. Я спокойно относился к всеобщему мнению, что у меня есть основания для ревности, и только радовался восстановлению удовлетворительных семейных отношений и возможности тянуть лямку скромного хозяйства, к ведению которого Минна обнаруживала большие способности. Так как брак наш оставался бездетным, то для оживления домашнего очага мы обыкновенно брали в дом собаку. На этот раз мы возымели даже эксцентричную идею воспитать молодого волчонка, принесенного к нам в дом вскоре после рождения. Но убедившись, что этот сожитель отнюдь не способствует уютности домашнего очага, мы по прошествии нескольких недель отказались от него.

Гораздо больше нам повезло с сестрой Амалией, которая своим добродушием, полной нетребовательностью и доверчивостью в течение некоторого времени действительно немало содействовала созданию отсутствовавшей у нас уютной семейной атмосферы. Обе сестры, из которых ни одна не получила настоящего образования, часто своими развлечениями самым комическим образом словно воскрешали давно минувшие дни детства. Когда они принимались распевать двухголосные детские песенки, в которых Минна, никогда, собственно, не учившаяся музыке, довольно искусно вторила своей сестре, а на накрытом к ужину столе стояли русский салат, двинская лососина, а то и свежая икра, то мы втроем чувствовали себя на дальнем севере очень недурно.

Благодаря своему прекрасному голосу и музыкальному таланту Амалия вначале пользовалась успехом у публики, что было нам троим чрезвычайно приятно. Но при ее очень маленьком росте и небольших драматических способностях репертуар ее был довольно ограничен, и скоро она оказалась отодвинутой на задний план более счастливыми соперницами. При таких обстоятельствах она могла считать особенным счастьем для себя, что в нее влюбился кристалльно честный и порядочный человек, офицер русской армии, тогда еще ротмистр, теперь генерал Карл фон Мек[274], который год спустя и женился на ней. Но, к сожалению, из-за этих новых отношений, с которыми на первых порах неизбежно были связаны некоторые шероховатости, на горизонте нашего совместного существования

появились первые тучи. С течением времени сестры совершенно рассорились, и на мою долю выпала весьма неприятная необходимость прожить целый год в одной квартире между двумя родственницами, не обменивающимися ни словом, ни взглядом.

82

Зиму 1838 года мы провели в тесной, неуютной квартире в старом городе. Лишь весной мы переехали в более удобную квартиру на менее застроенном Петербургском Форштадте[275]. Там, несмотря на дурные отношения между сестрами, наш дом был всегда открыт, и мы часто радушно приглашали к себе друзей и знакомых. Наряду с товарищами по театру я поддерживал отношения и с некоторыми из горожан. Мы принимали у себя и посещали семью дирижера Дорна, в общении с которым я перешел на «ты». Но самым близким моим другом был не особенно талантливый, но достойный уважения Франц Лёбман, второй дирижер при театре. Впрочем, с более широкими кругами я поддерживал не очень тесные отношения, да и те становились все реже и реже по мере того, как все яснее определялись для меня те задачи, которым суждено было стать главной целью моей жизни. Таким образом, равнодушно покинув Ригу после двухлетнего пребывания в этом городе, я оставил в нем так же мало связей, как в свое время в Магдебурге и Кёнигсберге. Но мой отъезд из Риги был особенно отравлен рядом отвратительнейших обстоятельств, лишь усиливших во мне страстное желание навсегда избавиться от соприкосновения с элементами, с какими мне приходилось сталкиваться при всех моих попытках устроиться при театре.

Но все это раскрывалось лишь постепенно. Вначале же, созидая вновь свое так рано разбитое молодое супружеское счастье, я чувствовал себя и в своей художественно-артистической деятельности значительно более удовлетворенным, чем прежде. Обеспеченное материальное положение нашего театрального предприятия давало возможность добиваться кое-каких отрадных мероприятий и в области самого искусства. Театр помещался в чрезвычайно маленьком и тесном здании. Крохотная сцена исключала всякую мысль о театральной роскоши. Да и о расширении оркестровых сил нечего было и думать при крайне ограниченном помещении для оркестра. Таким образом, мы были втиснуты в самые тесные рамки.

Несмотря на это, мне удалось постепенно значительно усилить оркестр, первоначально состоящий только из двух первых

и двух вторых скрипок, двух альтов и одного контрабаса для струнного квартета. Но эти сами по себе успешные усилия навлекли на меня первое неудовольствие Хольтая. Для оперы у нас скоро составился хороший ансамбль. Чрезвычайно благотворным оказалось удачное разучивание оперы Мегюля[276] «Иосиф в Египте», благородный и простой стиль которой в связи с трогательной музыкой немало способствовал улучшению моего музыкального вкуса, сильно испортившегося под влиянием театральной практики. Довольно хорошие драматические представления вновь пробудили во мне, к большой моей радости, старую склонность к серьезному искусству. Особенно памятно мне исполнение «Короля Лира», за которым я следил с величайшим интересом не только на публичных представлениях, но и на всех репетициях.

Но эти благотворные впечатления способствовали лишь тому, что в своей театральной деятельности я себя чувствовал все несчастнее, ибо, с одной стороны, меня отталкивали личности, из которых состоял наш театральный круг, а с другой – тенденции, проводимые дирекцией, возбуждали во мне все усиливавшееся негодование. Утратив столь легкомысленно проявленную мной в Магдебурге склонность заводить знакомства без всякого разбору, я теперь вынес самый печальный опыт из своих отношений с театральным персоналом: я убедился в пустоте, тщеславии и самом распущенном эгоизме этого необразованного, совершенно недисциплинированного класса людей. Скоро в нашей труппе не осталось почти никого, с кем бы я ни поссорился.

Печальнее всего было то, что в этой борьбе, на которую меня толкало, в сущности, лишь мое стремление достигнуть возможно лучшего художественного ансамбля, я не только не находил поддержки у директора Хольтая, но даже приобрел в нем врага. Вскоре он счел себя вынужденным открыто заявить, что наш театр принял слишком солидный для его вкуса характер, пытаясь при этом убедить меня, что хорошее театральное предприятие заставляет априори предполагать достаточную свободу нравов и среди состава исполнителей. Понятие о достоинстве театрального искусства он считал педантическим вздором, и единственным заслуживающим внимания жанром признавал водевиль с его полутрогательным, полуфривольным воздействием на слушателя. Серьезная опера, особенно же богатый музыкальный ансамбль, были ему прямо ненавистны, и мои требования в этом направлении вызывали с его стороны лишь насмешки и злобные отказы.

Мало-помалу, к моему ужасу, для меня стала проясняться и та своеобразная связь, какая существовала между его

тенденциями и другими наклонностями, затрагивавшими область нравственных отношений. Но на первых порах проявления его художественных антипатий только поддерживали во мне все возраставшее отвращение к театральной деятельности вообще. Правда, мне еще выпало на долю несколько хороших, радостных постановок, для которых благоприятные условия представил больший по размерам театр в Митау[277], куда наша труппа выехала в начале лета на несколько недель. Однако именно во время нашего пребывания там, которое я проводил главным образом за чтением романов Бульвера, я внутренне решил совершенно освободиться от всяких отношений с театральным миром.

83

Музыка «Риенци» на текст, который я закончил еще в начале моего пребывания в Риге, должна была проложить мне мост в другой, столь желанный, богатый мир. Я отказался от плана написать музыку к «Счастливому медвежьему семейству» по той причине, что легкий характер этого произведения опять втянул бы меня в те же презренные театральные рамки. Но теперь я черпал бодрость и успокоение в намерении разработать «Риенци» с такой ни с чем не считающейся «расточительностью» художественно-артистических средств, чтобы уже одно желание добиться со временем его постановки побудило меня окончательно порвать с мелкими театральными условиями, в которых мне приходилось работать до сих пор, и искать связей с каким-нибудь большим театром. По возвращении из Митау в середине лета 1838 года я принялся за эту работу. Она поддерживала во мне энтузиазм, походивший при данных условиях моей жизни на энергию отчаяния. Кому я ни рассказывал о своей концепции, каждому становилось ясно уже из одного знакомства с сюжетом, что я прямо иду на разрыв с дирекцией театра, в котором не могло быть и речи о постановке такого произведения. Знакомые видели в этом проявление высокомерия и легкомыслия с моей стороны.

Перестав находить удовольствие в тривиальном направлении оперной музыки, я прослыл непрактичным и эксцентричным, между прочим, и в глазах прежнего покровителя моей замечательной лейпцигской увертюры [Дорна]. В «Новом музыкальном журнале»[278], в отчете о концерте, который я дал еще в конце зимы, он высказал это с величайшей откровенностью, без всякого стеснения подняв на смех два моих произведения,

магдебургскую увертюру «Колумба» и уже упомянутую увертюру «Правь, Британия!». Мне самому исполнение этих увертюр не доставило никакой радости. Сильно сказывавшееся еще в этих произведениях пристрастие к трубам заставило меня пережить несколько весьма неприятных моментов, так как я, по-видимому, слишком понадеялся на наших рижских музыкантов. В полную противоположность той расточительности средств, какую я проявлял в обработке сюжета «Риенци», тот же Г. Дорн принялся за сочинение оперы, практически приноровленной исключительно к силам нашего рижского театра. Эта его историко-комическая опера из времен осады Парижа при Жанне д'Арк, *Der Schöffe von Paris* [«Парижский судья»], была, к большому удовольствию автора, разучена и поставлена. Успех ее ни в коем случае не заставил меня отступить от намерений относительно разработки «Риенци», и я внутренне радовался тому, что мог смотреть на этот успех без всякой зависти. Не имея никакого желания вступать в соперничество с кем бы то ни было, я все больше избегал общения с рижским артистическим миром, ограничиваясь исключительно исполнением своих оговоренных в контракте обязанностей, и написал два первых акта большой оперы, нисколько не заботясь о том, удастся ли мне когда-либо самому ее поставить.

84

Так рано выпавший на мою долю горький жизненный опыт, несомненно, содействовавший повороту моих вкусов и склонностей в сторону серьезных интересов, к которым всегда горячо тяготела моя душа, в последнее время обогатился особенно печальными впечатлениями. Вскоре после того как Минна приехала ко мне в Ригу, я получил известие о смерти моей сестры Розалии. В первый раз в жизни мне пришлось почувствовать потерю внутренне близкого мне человека. Именно смерть этой сестры потрясла меня как полный глубокого значения удар судьбы. Ради ее любви и уважения я когда-то с такой энергией стряхнул с себя свое юношеское легкомыслие. Для того чтобы заслужить ее участие, я отдавался своим первым большим работам с особенным, сознательным прилежанием. Когда на меня обрушилась первая большая жизненная забота, заставившая меня без промедления покинуть родительский дом, она была единственным человеком, умевшим в то время читать в моем смятенном сердце. При нашем свидании в Лейпциге последний, полный тяжелых предчувствий прощальный привет я

услыхал из ее уст. Во все время, когда я не подавал о себе никаких известий, когда слух о моей самовольной женитьбе и связанных с нею внешних неустройствах дошел до моих родных, опять-таки она, как мне потом рассказывала мать, не теряла веры в меня и всегда сохраняла надежду, что силы моей души еще развернутся, что я еще проявлю себя каким-нибудь значительным образом. Теперь, получив известие о ее смерти, я вспомнил наше последнее, тревожное прощание, и благородная ценность моих отношений с ней вдруг, точно при свете молнии, встала предо мною во всей своей яркости, во всем своем объеме. А какое действие все это имело на меня, я понял только потом, когда после моих первых выдающихся успехов мать со слезами на глазах высказала сожаление, что Розалии не суждено было дожить до них.

Теперь возможность снова начать общение с семьей оказала на меня самое благотворное влияние. До матери и сестер доходили кое-какие сведения о моей жизни, и меня глубоко трогало то, что в письмах, которые я теперь снова стал получать от них, не было ни одного упрека за мое своевольное и, как могло казаться, эгоистическое поведение. Они были полны сострадания и сердечной озабоченности. До моей семьи дошли также благоприятные отзывы о достоинствах моей жены, и это меня чрезвычайно радовало: таким образом, я был избавлен от необходимости защищать и оправдывать ее поведение по отношению ко мне, что было бы мне отнюдь не легко.

Все это принесло моей душе после стольких бурь и волнений благодетельный покой. Причины, толкнувшие меня на неосторожный, слишком ранний брак, все последствия этого шага, губительно действовавшие на мои силы, – все это спокойно и мирно осталось в стороне. И если надо мной еще долгие годы тяготели пошлые материальные заботы, часто в самых отвратительных и беспокойных формах, то все же тревоги пылкого юношеского стремления теперь настолько улеглись и успокоились, что впредь до наступления полной художественно-артистической самостоятельности я мог направлять все силы своей души исключительно на высокие идеальные цели. С того самого момента, как в уме моем зародился план «Риенци», эти идеальные цели были единственным мотивом всех моих практических шагов.

85

Позднее мне передали отзыв одного рижанина, с большим

удивлением услыхавшего об успехах человека, который за свое двухлетнее пребывание в небольшой столице Лифляндии решительно ничем себя не проявил. Эти слова впервые показали мне мою жизнь в Риге в более определенном свете. Ни разу я не встретил там ни одного человека, который мог бы действовать на меня сколько-нибудь возбуждающим образом. Предоставленный исключительно самому себе, я оставался чужим для всех. Как я уже упомянул, я с все большим отвращением сторонился театрального персонала.

Таким образом, в конце второго года пребывания в Риге, в марте 1839 года, дирекция объявила мне о моем увольнении. Этот факт при всей своей неожиданности оказался в полном соответствии с потребностью изменить план моей деятельности. Обстоятельства, сопровождавшие эту отставку, были, правда, таковы, что я не мог не смотреть на них как на одно из отвратительнейших испытаний моей жизни. Опасная болезнь, свалившая меня с ног, дала мне весьма неприятный случай убедиться в истинном характере отношений ко мне Хольтая. В самом разгаре зимних морозов я подхватил на репетиции сильную простуду. На почве крайне расстроенных нервов, болезненно возбужденных постоянными неприятностями и гнетущим сознанием ничтожности тех условий, в каких я вынужден был жить и работать, простуда сразу приняла серьезный характер. Как раз в эти дни в Митау должно было состояться гастрольное выступление нашей труппы в «Норме». Хольтай сумел заставить меня покинуть постель, пуститься среди зимы в путешествие и подвергнуть себя в совершенно холодном здании театра в Митау опасности осложнения болезни. Результатом этого была тифозная горячка, изнурившая меня до такой степени, что Хольтай, которому было известно мое состояние, уже говорил в театре о том, что мне, конечно, никогда больше не придется дирижировать и что, по-видимому, я уже готов «отправиться в далекий путь». Своим спасением и выздоровлением я был обязан превосходному врачу-гомеопату, доктору Прутцеру [Prutzer].

Вскоре после этого Хольтай навсегда покинул наш театр и самый город. Ему стало невыносимо иметь дело с тамошними, как он выражался, «слишком солидными» условиями. Кроме того, в его личной жизни, потрясенной под конец смертью жены, обстоятельства сложились таким образом, что полный разрыв с Ригой представлялся для него самым лучшим исходом. К моему крайнему удивлению, обнаружилось, что и мне пришлось пострадать неприятным и неожиданным образом. Заменивший Хольтая в дирекции певец Йозеф Гофман[279] объявил мне, что

среди прочих обязательств ему был передан его предшественником заключенный с дирижером Дорном контракт, по которому к последнему переходило мое место в театре, вследствие чего воз-обновление контракта со мной являлось невозможным.

По этому поводу жена моя призналась, что ей давно известны причины особенной неприязни Хольтая к нам обоим. Факты, которые Минна до сих пор скрывала, щадя меня и не желая возбуждать против директора, пролили теперь ужасающий свет на все это дело. Я вспомнил, что вскоре после прибытия Минны в Ригу Хольтай стал меня убеждать не мешать жене принять предложенный ей ангажемент. Я попросил его переговорить с ней и убедиться, что ее отказ от театральной карьеры является результатом нашего взаимного соглашения, а вовсе не односторонней ревности с моей стороны. Я прямо предоставил ему для этих переговоров время, когда я бывал в театре на репетициях. Несколько раз после этих свиданий я, возвращаясь домой, находил Минну в чрезвычайно возбужденном состоянии. В конце концов она решительно объявила мне, что ни за что не согласится на предложенный Хольтаем ангажемент. Кроме того, я заметил в обращении Минны какие-то мне непонятные, робкие попытки уяснить себе причины той готовности, с какой я предоставил Хольтаю возможность убеждать ее. Когда катастрофа разразилась, я узнал, что Хольтай пользовался этими свиданиями для открытых любовных посягательств, характер и тенденция которых при ближайшем ознакомлении с особыми свойствами этого человека, казались мне едва понятными, пока не выяснилось из других его приключений такого же рода, что ему было выгодно заставить говорить о себе как о герое любовных похождений и отвлечь общественное внимание от грехов, гораздо сильнее порочащих его честь.

До крайней степени Минна была возмущена тем, что Хольтай, потерпев личную неудачу на этом поле, выступил в роли ходатая за другого: он говорил, что вполне понимает, что молодая женщина отвергает его, человека уже поседевшего и без средств, и потому предлагает ей красивого, молодого и в то же время очень богатого купца Бранденбурга [Brandenburg]. Насколько Минна могла заметить, эта двойная неудача и унизительное сознание, что он, не добившись ничего, только понапрасну раскрыл свои карты, повергла его в яростную злобу. Я понял теперь, что постоянные нападки и выражения самого страстного презрения к «солидным театральным нравам» отнюдь не были преувеличениями с его стороны, и что ему не раз приходилось переносить самые неприятные унижения на этой

почве. В конце концов от него, по-видимому, не укрылось, что преступные попытки игры вроде той, в какую он пытался вовлечь мою жену, не в состоянии были все-таки обмануть внимание людей, наблюдавших его порочную жизнь. Лица, близко стоявшие к нему, с которыми мне пришлось об этом беседовать, прямо говорили, что только страх перед самыми серьезными разоблачениями побудил его так быстро покинуть Ригу, пожертвовав своим положением. Впоследствии мне еще приходилось слышать о сильной неприязни его ко мне, о его нападках на «музыку будущего», на ее угрозу простому непосредственному чувству. Но мы уже знаем, каким страстям был подвержен этот человек, какую вражду питал он ко мне в последнее время нашего совместного пребывания в Риге, вражду, которую я раньше был склонен приписывать только различию наших художественно-артистических воззрений.

86

Если мне и пришлось, к моему ужасу, убедиться, насколько в основании этой вражды лежали чисто личные мотивы, если я испытывал некоторое смущение, видя себя вынужденным признать, что, отнесясь с полным доверием к человеку, казавшемуся мне, безусловно, честным и порядочным, я проявил весьма плохое знание людей, то открытие, сделанное мною относительно характера моего друга Г. Дорна, повергло меня в еще большее смятение. За время нашего непрерывного знакомства в Риге его отношение ко мне, напоминавшее отношение любящего старшего брата, приняло открытый характер нежной дружбы. Мы виделись и посещали друг друга почти ежедневно, встречались домами. У меня не было тайн от него, и представления его оперы «Парижский судья» проходили под моим управлением так же хорошо, как под его собственным.

Узнав, что мое место отдано ему, я счел нужным поговорить с ним и выяснить, не находится ли он в заблуждении относительно планов и намерений, связанных с моим дальнейшим пребыванием в театре. Из его письменного ответа я, однако, усмотрел, что Дорн действительно воспользовался враждебным отношением ко мне Хольтая и вынудил у него под конец связывающий преемника контракт в свою пользу. Ему и в голову не приходило, что в качестве друга он должен был считать себя вправе воспользоваться этим преимуществом только в том случае, если бы я и в самом деле имел в виду отказаться от моей рижской должности. При встречах со мной, сохранявших прежний

дружеский характер, он тщательно избегал касаться самого вопроса о возможности или невозможности моего ухода. Теперь он сослался на то, что Хольтай будто бы ни в каком случае не возобновил бы со мной контракта, так как я не умею ладить с певцами: поэтому нельзя поставить ему в вину, что, почувствовав благодаря успеху своей оперы новое тяготение к театру, он использовал к собственной выгоде представившийся ему благоприятный случай. Кроме того, он из моих конфиденциальных сообщений якобы заключил, что, получая лишь небольшое, с самого начала урезанное Гольтеем жалованье, и теснимый кёнигсбергскими и магдебургскими кредиторами, поручившими ведение дела против меня одному из близко знакомых Дорну адвокатов, я нахожусь в очень стесненном положении, и что мне вообще не удержаться в Риге. При таких обстоятельствах приняв предложение Хольтая, он чувствует себя, как друг, свободным по отношению ко мне от всяких укоров совести.

Чтобы не дать ему успокоиться на таком самообольщении, я напомнил ему об одном обстоятельстве, ему небезызвестном, а именно: что на третий год моего служения в театре мне была обеспечена контрактом прибавка жалованья, да кроме того, устройство оркестровых концертов, которым уже было положено удачное начало, теперь, по избежании материальных затруднений, связанных с переездом и устройством на новом месте, дало бы мне возможность расплатиться со старыми долгами. Я спросил его при этом, как он намерен поступить в том случае, если я заявлю, что считаю для себя выгодным сохранить свое прежнее положение, и предложу ему отказаться от договора с Хольтаем, тем более что с уходом последнего из Риги приведенный им мотив моего увольнения отпадает сам собой. На это я и по сей день не получил от Дорна никакого ответа.

Летом же 1865 года, к моему большому удивлению, Дорн неожиданно появился в моей мюнхенской квартире. Видимо обрадовавшись тому, что я узнал его, он пошел ко мне навстречу с явным намерением заключить меня в свои объятия. Я сумел уклониться от этой нежности, но сейчас же увидал, что невозможно будет избежать дружеского общения и обращения на «ты», ибо, по всей вероятности, это повело бы к объяснениям, которые принесли бы мне только лишние волнения, которых у меня тогда было – во время постановки «Тристана» – и без того достаточно. Это был тот самый Генрих Дорн, который в бытность свою в Риге после неудачи, постигшей его произведения, разочарованный, удалился от театра и стал относиться к музыке как настоящий ремесленник. Ободренный местным успехом своей

историко-комической оперы «Парижский судья», он, не остановившись перед предательством по отношению к другу, при сочувствии такой добродетельной особы, как директор Хольтай, дошел в конце концов благодаря великодушному заблуждению Франца Листа[280], извлекшего его из забвения, до роли ревнителя драматической музыки в Германии. Своим последним выдающимся положением при величайшем лирическом театре Германии, Берлинской Королевской оперы, он был обязан пристрастию короля Фридриха Вильгельма IV[281] к церковным торжествам, ибо, следуя не столько призванию, сколько желанию получить какое-нибудь хорошее место в одном из больших немецких городов, он добился, как уже было упомянуто, при содействии Листа места музикдиректора Кёльнского собора. На одном из храмовых праздников он так сумел подействовать на музыкальное чувство прусского монарха, что тот в награду пожаловал ему звание капельмейстера придворного театра. В этой должности он в течение продолжительного времени, в союзе с Вильгельмом Таубертом[282] призван был держать знамя немецкой драматической музыки.

87

К чести Гофмана, заступившего в рижском театре место Хольтая, я должен сказать, что он отнесся очень горячо к предательству, жертвой которого я стал. Он сказал мне, что считает себя связанным по отношению к Дорну только на один год и готов сейчас же заключить со мной контракт на следующий сезон. К этому присоединились предложения рижских любителей искусства вознаградить меня за потерянное для меня жалованье дирижера доставлением уроков, устройством концертов и т. д. Как мне ни было приятно убедиться на этих проявлениях внимания, что меня ценят, но мое желание совершенно развязаться с той театральной жизнью, с какой мне пришлось познакомиться, было так сильно, что я самым решительным образом ухватился за представившийся мне помимо моей воли случай сейчас же покинуть прежнее поприще и вступить на совершенно новый путь. Я довольно ловко воспользовался возмущением и горечью, которые вызвал в моей жене предательский поступок Дорна, чтобы подготовить ее к довольно-таки эксцентричному намерению переехать в Париж.

Разрабатывая с самого начала план «Риенци» таким образом, что постановка этой оперы была мыслима только в самых богатых театральных условиях, я и решил теперь, минуя все

промежуточные ступени, обратиться прямо к главному центру развития европейского оперного искусства. Еще в Магдебурге я взял из романа Г. Кёнига «Небесная невеста» сюжет для большой пятиактной оперы в широком французском масштабе. Вполне закончив ее сценический план, я дал его перевести на французский язык и из Кёнигсберга послал Скрибу в Париж. Одновременно с этим я отправил знаменитому составителю оперных либретто письмо, в котором предлагал ему свой план в собственность с условием, что он мне выхлопочет заказ написать музыку к этой опере для Парижа. Чтобы он мог убедиться, насколько я способен к выполнению такой задачи, я послал ему в то же время партитуру «Запрета любви».

Кроме того, я решил написать Мейерберу, поставить его в известность о своем намерении и просить его поддержки. Меня нисколько не беспокоило, что я не получил на свои письма никакого ответа. Мне было достаточно одного сознания, что я уже «вступил в отношения с Парижем». И действительно, когда я принялся в Риге за выполнение своего смелого предприятия, у меня была уже некоторая почва под ногами, и мои парижские планы не совсем, в сущности, висели в воздухе.

К этому прибавилось еще то, что моя младшая сестра Цецилия обручилась с книгопродавцом Эдуардом Авенариусом[283], работавшим в деле Брокгаузов и взявшим теперь на себя ведение филиального отделения немецкой фирмы в Париже. К его содействию я теперь и обратился, чтобы получить от Скриба ответ на сделанное ему несколько лет тому назад предложение. Авенариус посетил Скриба и узнал от него, что посланные ему материалы он тогда же получил. Скриб уверил его также, что не забыл присланного ему сюжета, в котором, если он не ошибается, фигурирует *joueuse de harpe*[284], подвергающаяся дурному обращению со стороны своего брата. Тот факт, что в памяти его остался именно этот совершенно второстепенный эпизод, заставил меня, правда, предположить, что его знакомство с сюжетом не пошло дальше первого акта, в котором он как раз и встречается. Относительно партитуры он мог сообщить только, что заставил одного из учеников консерватории сыграть себе кое-что из нее – обстоятельство, едва ли дававшее повод к лестному предположению, что между нами существуют определенные серьезные отношения.

Однако когда в моих руках очутилось письмо Скриба к Авенариусу по поводу моего дела, в моих глазах оно явилось осязательным доказательством того, что Скриб обо мне думал и что связь между нами установилась. Даже отнюдь не сангвинистическому воображению моей жены это письмо Скриба

показалось столь значительным, что помогло преодолеть страх, с каким она смотрела на необходимость пуститься со мной в парижскую авантюру. Наконец, мы определенно решили, что по истечении второго контрактного года в Риге, т. е. ближайшим летом (1839), мы прямо из Риги отправимся в Париж, где я попытаю счастья исключительно на поприще оперных композиций.

Между тем разработка «Риенци» принимала все более значительный размах. Еще перед отъездом я закончил второй акт, в который был введен героический балет в самом широком объеме. Как раз в это время оказалось, что мне надо немедленно приступить к изучению французского языка, к которому я в течение своего пребывания в классической гимназии относился с величайшим презрением. Ввиду того, что оставалось всего четыре недели, я взял себе хорошего учителя. Но, убедившись весьма скоро, что в такой короткий срок не достигну никаких особенных результатов, я решил воспользоваться уроками для того, чтобы под предлогом упражнений добиться точного перевода текста «Риенци». Получив его, я сейчас же вписал французский текст в партитуру готовых частей музыки, чтобы по прибытии в Париж сразу иметь возможность представить полуоконченную оперу на суд французских музыкальных критиков.

88

Я полагал, что все разумно подготовлено и что остается только раздобыть для путешествия денег. В этом отношении дело обстояло, однако, плохо: суммы, вырученной от продажи нашей скромной квартирной обстановки, дохода с бенефисного концерта и еще некоторых мелких сбережений хватило бы только на то, чтобы удовлетворить магдебургских и кёнигсбергских кредиторов, перенесших свои иски в Ригу. Если бы я употребил деньги для этой цели, то остался бы без гроша. Надо было придумать какой-нибудь выход.

Наш старый кёнигсбергский друг, Абрахам Мёллер, нашел этот выход, дав один из тех советов, на которые он был так скор и которые нелегко было правильно оценить во всех отношениях. Как раз в это критическое время он посетил нас в Риге во второй раз. Я рассказал ему о своем трудном положении и о препятствиях, мешающих привести в исполнение намеченный переезд в Париж. Недолго думая, он посоветовал мне употребить все сбережения на путешествие, а кредиторов удовлетворить тогда, когда парижские успехи дадут мне достаточно средств для

этого. Он предложил нам перевезти нас в своем дорожном экипаже, экстренно на почтовых, через русскую границу до ближайшей прусской гавани. Переход через границу мы должны были совершить без паспортов, так как на таковые нашими германскими кредиторами было наложено запрещение. По его словам, выполнение этого чрезвычайно щекотливого предприятия представлялось очень легким, ибо в одном из лежащих близ границы прусских имений у него был друг, на помощь которого мы могли вполне рассчитывать.

Стремление как можно скорее вырваться из настоящего положения на широкую арену, где я ожидал скорого удовлетворения моих честолюбивых желаний, сделало меня слепым ко всем неприятностям и злоключениям, которыми должно было сопровождаться выполнение подобного плана. Директор Гофман, всегда готовый прийти мне на помощь, облегчил мне разрыв с Ригой тем, что дал возможность уехать на несколько месяцев раньше назначенного в контракте срока. В июне я закончил дирижирование оперными представлениями театрального сезона в Митау, после чего под защитой Мёллера и в его экипаже мы отправились тайно в путь. В Париж мы попали, только пройдя через целый ряд самых неслыханных неприятностей.

89

Путешествие по плодородной Курляндии в цветущую июльскую летнюю пору невольно вызывало в душе чувство удовольствия, главным образом благодаря сознанию, что я порываю с ненавистной полосой жизни и вступаю на совершенно новый путь. Но это удовольствие с самого начала было отравлено мучительными неудобствами, вызванными присутствием спутника в лице крупного ньюфаундленда по имени Роббер. Эта чрезвычайно красивая собака, первоначально принадлежавшая одному рижскому купцу, необыкновенно привязалась ко мне, вопреки обычным свойствам ее породы. Когда я уехал из Риги, Роббер все время моего продолжительного пребывания в Митау непрерывно держал в осаде мою опустевшую квартиру и своей поразительной привязанностью так тронул хозяина дома и соседей, что они прислали мне его с почтовым ямщиком. Наша встреча была очень трогательна, и я дал себе слово никогда больше не расставаться с собакой. Что бы меня ни ждало впереди, собака должна была отправиться со мной в Париж. Но уже в экипаже оказалось совершенно невозможным устроить ее. Все

приспособления, которые я придумывал, чтобы поместить ее снаружи или внутри, оказывались непригодными, и со все возраставшим огорчением я должен был смотреть, как покрытое густой шерстью животное севера целый день в страшную жару бежало рядом с нами. В конце концов, доведенный до крайности видом его мучений, я стал измышлять самые невероятные способы как-нибудь примостить огромную собаку в переполненном экипаже.

На второй день к вечеру мы добрались до русско-прусской границы. Озабоченность Мёллера относительно успеха нашего тайного перехода обратила и наше внимание на то, что мы, в сущности, шли на опасный риск. Живущий в Пруссии друг Мёллера выехал нам навстречу, как было условлено, в маленьком экипаже, в котором, свернув с большой дороги, он довез меня, Минну и Роббера до определенного места, откуда пешком провел нас к весьма подозрительного вида дому. Сдав проводнику, он покинул нас. Там нам пришлось ждать до захода солнца и наступления темноты. Времени было достаточно, чтобы убедиться, что мы попали в контрабандистскую корчму, постепенно наполнившуюся сверх меры польскими евреями самого грязного вида. Наконец нам было предложено последовать за проводником. На протяжении нескольких сот шагов тянулся у подошвы холма ров, прорытый по всей русской границе и охраняемый расположенными через небольшие промежутки караулами казаков. Надо было воспользоваться теми немногими минутами, когда внимание сторожевых при смене караула было отвлечено в другую сторону. Мы должны были с величайшей поспешностью сбежать с холма, перелезть через ров и затем так же поспешно бежать дальше, пока не очутимся за пределами досягаемости ружейных выстрелов, ибо казаки, если бы они нас заметили, должны были послать нам вслед свои пули через ров.

Сильная тревога за Минну не помешала мне все-таки заметить, к большой моей радости, чрезвычайно умное поведение Роббера: словно понимая опасность, он бежал, не издавая ни одного звука и не отставая ни на шаг, и совершенно рассеял мои опасения, что будет помехой во время опасного перехода. Наконец мы увидели нашего верного помощника. Он был так взволнован, что заключил нас в свои объятия. Мы отправились в экипаже в гостиницу прусского пограничного местечка, где наш друг Мёллер, заболевший от страха и тревоги, выскочил нам навстречу прямо из постели, проливая слезы радости. Теперь настало и для меня время убедиться, какой опасности я подвергал не только себя, но вместе с собой и бедную Минну, и в какое непростительно легкомысленное предприятие меня

вовлекло незнание страшных условий тайного перехода через границу, незнание, которое Мёллер столь легкомысленно не постарался рассеять. Я не находил слов, чтобы выразить своей смертельно измученной жене все свое раскаяние.

90

И все-таки то, что мы сейчас пережили, было только прелюдией к дальнейшим невзгодам этого полного приключений путешествия, имевшего такое решающее значение для всей моей жизни. На следующий день, уже в более приподнятом настроении, мы пустились по богатой Тильзитской низменности по направлению к Арнау [Arnau] близ Кёнигсберга. Дальнейший план путешествия был решен в том смысле, что из прусской гавани Пиллау [Pillau] мы должны были отправиться на пароходе в Лондон. Причина, побудившая нас принять такое решение, заключалась главным образом в том, что таким способом было легче всего везти нашу собаку. Путешествуя же от Кёнигсберга до Парижа на почтовых – тогда еще не знали железных до-рог, – нечего было, конечно, и думать о том, чтобы везти ее с собой.

Вторым мотивом, повлиявшим на наше решение, было состояние нашей кассы: весь собранный с таким трудом капитал составлял менее ста дукатов, которых должно было хватить не только для путешествия, но и для пребывания в Париже до тех пор, пока я не получу какого-нибудь заработка. Отдохнув несколько дней в Арнау, мы, опять-таки в сопровождении Мёллера, пустились в путь в одном из местных экипажей, не лишенном сходства с ломовой телегой. Чтобы миновать Кёнигсберг, нам приходилось ехать окольными путями, по скверным дорогам. Но и этот короткий переезд до приморского городка Пиллау не обошелся без злоключений. У одного из крестьянских дворов, мимо которых мы проезжали, наша неуклюжая телега опрокинулась. При этом Минна так сильно пострадала от внутреннего сотрясения, что мне с большим трудом удалось перетащить лежавшую совершенно без движения женщину в избу, у угрюмых и грязных обитателей которой мы провели весьма мучительную для нее ночь.

При таких обстоятельствах мы могли только радоваться, что отплытие корабля из Пиллау запоздало на несколько дней, которыми Минна могла воспользоваться, чтобы поправиться и отдохнуть. Но чтобы попасть на корабль, надо было опять-таки преодолеть различные затруднения, потому что капитан парохода брал нас без паспортов. Еще до наступления утра нам пришлось

тайком отплыть на лодке от берега и проскользнуть незамеченными мимо портовой стражи. Затем, взобравшись на корабль и втащив за собою с большим трудом Роббера, мы сейчас же должны были укрыться в одном из нижних помещений, чтобы не попасться на глаза контролерам, осматривающим экипаж перед самым его отплытием. Наконец мы снялись с якоря, и берег стал мало-помалу исчезать из виду. Мы вздохнули свободно, думая, что теперь можем, наконец, успокоиться.

Корабль, на котором мы находились, представлял собой торговое судно самого малого размера. Он назывался «Фетида», и деревянное изображение нимфы украшало его корму. Экипаж его состоял из семи человек, включая и капитана. Предполагалось, что при хорошей погоде, какую можно было ожидать в эту летнюю пору, мы совершим переезд до Лондона за восемь дней. Но уже в Балтийском море продолжительный штиль надолго задержал нас. Я воспользовался этим временем, чтобы пополнить свои скудные знания французского языка чтением романа Жорж Санд[285] «Последняя из Альдини». Кроме того, и общество матросов являлось для нас некоторым разнообразием. Особенное внимание наше обратил на себя один чрезвычайно молчаливый, пожилой матрос по имени Коске [Koske], главным образом благодаря той непримиримой вражде, какую почувствовал к нему обычно столь добродушный Роббер и которая в минуту опасности причинила нам немало комических хлопот.

Лишь по прошествии семи дней мы добрались до Копенгагена, где, не сходя с корабля, имели возможность вознаградить себя за скудную еду приобретением различных более питательных припасов и напитков. В хорошем настроении мы миновали прекрасный замок Хельсингёр [Эльсинор], вид которого живо воскресил в моей памяти юношеские впечатления, оставленные в душе «Гамлетом», и, исполненные надежд, направились через Каттегат[286] к Скагерраку. Но ветер, вначале лишь противный и заставлявший нас с трудом лавировать, на второй день превратился в сильную бурю. Целых 24 часа мы боролись против него среди совершенно новых для нас страданий. Затиснутые в страшно узкую каюту капитана, где не было собственно постели ни для меня, ни для Минны, мы были всецело отданы во власть морской болезни и всех ее ужасов. На беду бочонок с водкой, которой экипаж парохода подкреплялся во время тяжелой работы, помещался в углублении под скамьей, на которой я лежал. Чаще всего являлся за подкреплением Коске, несмотря на то, что ему постоянно приходилось выдерживать борьбу на жизнь и смерть с Роббером, с яростью нападавшим исключительно на него, как только он показывался на ведущей в

кающу лесенке. Мне, совершенно измученному морской болезнью, приходилось при этом всякий раз пускать в ход усилия, имевшие для меня самые роковые последствия.

Наконец 27 июля при неистово бушевавшем западном ветре капитан решил бросить якорь в ближайшей гавани норвежского побережья. Я почувствовал истинное облегчение, когда увидел уходящий в туманную даль скалистый берег, к которому нас несло с огромной скоростью. Немного спустя норвежский лоцман, выехавший к нам навстречу на маленькой лодочке, взял руль «Фетиды» в свои опытные руки. В эти минуты мне пришлось испытать одно из удивительнейших и прекраснейших впечатлений моей жизни. То, что я принимал за непрерывную скалистую цепь, тянущуюся вдоль берега, оказалось, когда мы подошли ближе, целым рядом отдельных торчащих из моря конусообразных утесов. Миновав их, мы увидали себя окруженными со всех сторон – спереди, с боков и сзади – этими рифами, так тесно смыкавшимися за нами, что казалось, будто они составляют непрерывную скалистую цепь. Ураган разбивался об оставшиеся позади скалы, и по мере того как мы подвигались вперед среди этого беспрестанно меняющегося лабиринта утесов, море становилось все спокойнее. Наконец, войдя через гигантский скалистый коридор, оказавшийся норвежским фьордом, в длинный пролив, корабль наш спокойно поплыл по его совершенно гладкой поверхности.

91

Невыразимо приятное чувство охватило меня, когда среди огромных гранитных стен эхо повторяло возгласы экипажа, бросавшего якорь и подымавшего паруса. Короткий ритм этих возгласов звучал в моих ушах как утешительное, бодрящее предзнаменование, и вдруг вылился в моем воображении в тему матросской песни для «Летучего Голландца»[287], идея которого уже давно зрела во мне. Теперь, под влиянием только что испытанных впечатлений, идея эта приняла определенную, поэтически музыкальную окраску.

Здесь мы и высадились. Я узнал, что маленькая рыбачья деревушка, гостеприимно принявшая нас на берег, называлась Сандвике [Sandwike] и была расположена в нескольких милях от городка Арендал. Мы поселились в доме находившегося тогда в отъезде капитана корабля, где и провели два дня, так как бушевавший по-прежнему в открытом море ветер делал опасным дальнейшее путешествие. Этим невольным перерывом мы

воспользовались для отдыха, в котором сильно нуждались. 31 июля по настоянию капитана мы снова пустились в путь, несмотря на то что лоцман советовал еще ждать. Сидя опять на «Фетиде», мы в первый раз в жизни наслаждались омарами, как вдруг – это было несколько часов спустя после отплытия, – гневные проклятия капитана и экипажа, направленные против лоцмана, заставили нас вскочить с мест. С лицом, искаженным от страха, лоцман стоял у руля, всячески стараясь направить корабль в сторону от едва торчащего из воды рифа, на который нас прямо несло. Крики и всеобщий переполох немало испугали нас. Мы были уверены, что находимся в крайней опасности. Действительно, судно получило сильный толчок, который моему воображению в мгновение ока представился полным крушением. К счастью, оказалось, что судно коснулось рифа только одним краем, и непосредственная опасность не грозила нам. Все же капитан счел нужным войти в гавань, чтобы подвергнуть корабль осмотру.

На этот раз мы бросили якорь в другом месте, и капитан предложил нам поехать с ним и двумя матросами на небольшой лодке в лежащее на расстоянии нескольких часов местечко Тромей [Tromøy][288], куда ему следовало обратиться с просьбой об осмотре судна. Эта поездка опять-таки оказалась в высшей степени приятной и полной впечатлений. Особенно поразил мое воображение вид глубоко врезавшегося в сушу фьорда, оставив впечатление неизведанной еще пустыни, страшной и величественной. Впечатление это еще усилилось после довольно далекой прогулки пешком из Тромея на высокое плоскогорье. Эти безбрежные черные болотистые пространства, лишенные растительности и лишь кое-где поросшие скудным мхом, сливающиеся на горизонте в неопределенных тусклых тонах с сумрачным небом, были полны какой-то мрачной меланхолии. К ужасу моей жены, мы вернулись с этой прогулки только поздно ночью все на той же маленькой лодке. Убедившись в полной безопасности повреждения, полученного кораблем, мы на другое утро, 1 августа, при попутном ветре снялись с якоря.

92

После четырехдневного спокойного плавания подул сильный северный ветер, который с необычайной скоростью гнал нас вперед в благоприятном направлении. Мы уже думали, что путешествие наше подходит к концу, как вдруг вечером 6 августа ветер изменил направление, и в то же время с необыкновенной

силой разразилась буря. Это было в среду 7 числа, в три часа дня, когда нам казалось, что с минуты на минуту мы можем ждать смерти. Не страшная сила, с какой кидало во все стороны наше беззащитное судно, отданное во власть морскому чудовищу, – оно вставало перед ним то высокой крутой стеной, то стремительно низверглось в самую глубь бездонной пропасти, – наводила на меня смертельный страх, а поведение экипажа. Я не мог отделаться от чувства, что мы переживаем роковой момент, видя малодушие наших матросов, среди которых я подметил не один отчаянно злобный взгляд, направленный в нашу сторону, ибо при свойственном им суеверии они считали нас виновниками разразившегося бедствия и угрожающей смертельной опасности. Не зная истинной незначительной причины, заставившей нас окружить отъезд таинственностью, они могли подумать, что нас вынудили к бегству какие-нибудь серьезные и, может быть, преступные обстоятельства. Даже капитан в эти минуты опасности, кажется, готов был пожалеть, что принял нас к себе на судно, ибо он так часто – и особенно летом – совершал этот переезд в кратчайший срок и без всяких осложнений, что должно было казаться, будто мы на этот раз принесли ему несчастье. Когда вдобавок к буре в небе разразилась сильнейшая гроза, Минна стала молить судьбу дать ей лучше погибнуть вместе со мной от удара молнии, чем погрузиться живой в ужасную морскую пучину. Она попросила меня крепко привязать ее к себе, чтобы мы не были разлучены, когда будем тонуть. Целую ночь мы провели в таком состоянии непрерывного страха, лишь изредка слегка ослабевавшего под влиянием невыразимой усталости. На следующий день буря улеглась, ветер оставался противным, но не был силен. Капитан пытался при помощи астрономических инструментов точно определить, где мы находимся: он жаловался на тучи, в течение стольких дней застилавшие небо, говорил, что дал бы много за один-единственный солнечный или хотя бы звездный луч, и не скрывал своей тревоги по поводу того, что не мог определить точно, в каком месте мы стоим. К своему утешению он заметил на расстоянии нескольких морских миль плывущее по тому же направлению судно, за которым он и последовал, с величайшим вниманием наблюдая в подзорную трубу все его движения. Вдруг он вскочил в страшном испуге и отдал команду изменить направление. Он заметил, что плывущее впереди нас судно течением несет прямо на мель, с которой, как он уверял, ему уже не сойти, ибо он не сомневался теперь, что мы находимся вблизи самой опасной части голландского побережья, сплошь усеянного такими мелями. Благодаря искусному управлению парусами корабль удалось направить в

противоположную сторону.

Мы поплыли к английскому берегу, который действительно показался близ Саусволда [Southwold] вечером 9 августа. Горячая волна прихлынула к моему сердцу, наполнив его новой бодростью, когда я увидел целую армию лоцманов, пустившихся на своих лодках к нам навстречу. У английских берегов они ведут свободную конкуренцию и выходят далеко в море даже под риском опасности. Одному из них, седоволосому, крепкому матросу, после долгой и тщетной борьбы с волнами, все снова и снова отбрасывавшими его легонькую лодочку от нашего корабля, удалось добраться до нас. Истерзав до крови руки об канат, он, наконец, поймал его и вскарабкался на палубу «Фетиды». Этим именем все еще называлось наше жалкое, много-испытанное судно, хотя украшавшее его деревянное изображение нимфы-покровительницы еще в Каттегате было сорвано первой бурей и унесено в море, в чем наш экипаж тогда же увидал дурное предзнаменование.

Сознание, что руль находится теперь в уверенной руке спокойного, всей своей внешностью действовавшего на нас чрезвычайно благотворно, английского моряка, и полная уверенность в скором избавлении от ужасных бедствий наполнили сердца наши торжественно-религиозным чувством. Но нашим тревогам еще не скоро суждено было кончиться, ибо теперь началось лавирование среди грозящих бесчисленными опасностями мелей, усеивающих английский берег: мне говорили моряки, что здесь ежегодно погибает средним числом около 400 судов. Целых двадцать четыре часа, с вечера 10-го до вечера 11 августа, нам пришлось выдерживать напор неистово бушевавшего западного ветра, который так препятствовал нашему движению вперед, что мы вошли в устье Темзы лишь в ночь на 12 августа. Здесь мы услышали многочисленные, самые разнообразные звуковые сигналы, исходящие с разбросанных по поверхности воды большей частью небольших, окрашенных в ярко-красный цвет судов. Почти непрерывно звонившие на них вследствие тумана звонки так возбуждающе действовали на напуганное без того воображение жены, что она за эти сутки не сомкнула глаз, все высматривая, с какого судна шли сигналы и обращая на них внимание экипажа. На меня же, напротив, эти признаки спасительной близости людей повлияли так успокаивающе, что, невзирая на горячие упреки Минны, я заснул долгим, освежающим сном.

Наконец, мы бросили якорь в устье Темзы, чтобы выждать наступления дня. В то время как Минна, а также и весь истомленный экипаж предавались отдыху в глубоком сне, мною

вдруг овладело необыкновенно бодрое, почти шаловливое настроение. Приведя в порядок свое платье и достав свежее белье, я принялся бриться на открытой палубе у мачты, с возрастающим интересом наблюдая просыпающееся на прославленной реке движение. С наступлением утра мы медленно поплыли вверх по течению. Но желание как можно скорее расстаться окончательно с «Фетидой», ставшей для нас отвратительной тюрьмой, было так велико, что мы у Грейвзенда [Gravesend] пересели на проходивший мимо корабль, чтобы скорее прибыть в Лондон.

По мере того, как мы приближались к нему, наше изумление перед развертывавшейся картиной все росло. Река, усеянная, чем дальше, тем гуще, суда-ми всевозможных видов, со своими берегами, показывавшими бесконечные ряды домов и улиц, знаменитых доков и других морских сооружений, имела необыкновенно импозантный вид. Но вот мы подъехали к Лондонскому мосту и очутились в самом центре движения этого несравненного мирового города. Вступив теперь в первый раз на берег после ужасного трехнедельного морского путешествия, когда ноги, еще привыкшие к качанию судна, на суше словно не чувствовали под собой твердой почвы, мы, охваченные сразу ни с чем не сравнимыми шумом, движением и суетой, двигались, шатаясь, как бы в каком-то радостно приятном опьянении, заразившем, по-видимому, также и Роббера. Он носился, как безумный, по улицам, огибая все углы, поминутно исчезая из глаз и заставляя нас опасаться, что мы его не найдем. В конце концов мы все трое нашли спасительное убежище в фиакре, который отвез нас согласно указанию капитана в матросский трактир *Horseshoe-Tavern* [«Подкова»] близ Тауэра. Там нам предстояло выработать план дальнейших действий, который помог бы нам покорить этот гигантский город.

93

Однако обстановка, в которую мы попали, заставила нас, не медля ни минуты, удалиться отсюда. Маленький горбатый гамбургский еврей, отнесшийся к нам с дружелюбным участием, рекомендовал нам лучший приют в Вест-энде. Переезд туда, продолжавшийся целый час, очень живо остался у меня в памяти. Мы совершили его в одном из бывших тогда еще в ходу крохотных кэбов, рассчитанных на двух сидящих друг против друга человека. Наша большая собака поместилась поперек, высунув в окна передние и задние лапы. То, что нам в течение этого часа удалось наблюдать из этого удивительного кэба,

превзошло все наши самые смелые представления о движении и громадности большого города.

В чрезвычайно приподнятом настроении мы остановились у указанного нам *boarding-house* [пансиона] на Олд-Комптон-стрит [Old Compton street]. Двенадцатилетним мальчиком изучая английский язык, я в короткое время дошел до того, что был в состоянии сделать перевод – таковым, по крайней мере, он представлялся мне – монолога из «Ромео и Джульетты» Шекспира. Но плоды этого изучения оказались совершенно непригодными теперь, когда надо было объясниться с хозяйкой дома, называвшегося *Kingsarms* [«Королевский герб»]. Видя полную безуспешность моих попыток сговориться с ней по-английски, хозяйка, вдова капитана корабля, решила пустить в ход французские слова, но ее попытки в этом направлении дали мне лишь повод к размышлениям на тему, кто, собственно, из нас двоих не имеет понятия об этом языке.

Но настоящее волнение мы испытали, когда оказалось, что Роббер вовсе не последовал за нами в дом, а бесследно исчез. Первые два часа нашего пребывания в этом гостеприимном доме были совершенно отравлены заботами и огорчением об исчезновении нашей славной собаки, которую мы как будто только для того с такими неудобствами и затруднениями тащили с собой весь этот далекий путь, чтобы здесь потерять. Не отходя от окна и глядя то в одну, то в другую сторону, мы вдруг, к нашей неописуемой радости, увидали Роббера, показавшегося из-за угла и самым спокойным образом направлявшегося прямо к нашему дому. Позднее мы узнали, что любознательность нашей собаки, пожелавшей ознакомиться с местностью, завлекла ее до самой Оксфорд-стрит [Oxford Street]. Это поразительное возвращение ее к дому, в котором она никогда раньше не была, осталось в моей памяти как яркое доказательство удивительной верности животного инстинкта.

Теперь только мы почувствовали всю тяжесть последствий морского путешествия. Что почва все время продолжала колебаться под нашими ногами, что мы на каждом шагу самым смешным образом теряли равновесие – все это казалось нам чрезвычайно забавным. Но мы почувствовали себя ужасно скверно, когда огромная двуспальная английская кровать, в которую мы улеглись на заслуженный после стольких мучений покой, безостановочно стала колыхаться вверх и вниз и, как только усталость закрывала нам глаза, летела вместе с нами стремглав в бездонную пропасть, так что мы всякий раз вскакивали с криком о помощи. Нам казалось, что невыносимое морское путешествие будет длиться всю жизнь. К этим

страданиям прибавилась еще мучительная тошнота, вызванная слишком пикантной пищей, на которую мы с жадностью набросились после отвратительной пароходной еды.

Обессиленные этими невзгодами, мы забыли о самом главном, т. е. о состоянии нашей кассы, и, всецело находясь под впечатлением чудес огромного города, на другой же день, словно мы с Минной действительно предприняли это далекое путешествие только с увеселительными целями, отправились в фиакре на экскурсию по Лондону, руководясь планом, который я заранее составил и начертал на карте. Все, что попадалось нам по пути, вызывало в нас удивление и радость, совершенно заставившие нас забыть все перенесенные неприятности. Восьмидневное пребывание в Лондоне, отразившееся так печально на нашей кассе, я оправдывал, с одной стороны, необходимостью отдыха для Минны, с другой стороны – открывающейся мне возможностью завязать отношения с миром артистов.

Мою увертюру «Правь, Британия!», написанную еще в Кёнигсберге, я в последний мой приезд в Дрезден послал в Лондон сэру Джону Смарту[289], председателю Лондонского филармонического общества. Правда, он мне ничего не ответил, но тем более я считал себя обязанным попросить у него объяснения. Раздумывая о том, как использовать свое знание языков для необходимых с ним объяснений и потратив несколько дней на справки о его местожительстве, я в конце концов узнал, что его вовсе нет в Лондоне.

Тогда мне пришло в голову, что было бы хорошо посетить Бульвера, чтобы переговорить с ним о музыкальной обработке его романа «Риенци», который я переделал в драму. В свое время, еще на материке, я узнал, что Бульвер состоит членом парламента, и стал поэтому наводить справки о нем непосредственно в здании парламента. При этом случае полное незнание английского языка сослужило мне службу: совершенно неожиданно мне оказали чрезвычайно любезный прием. Так как никто из встречавшихся мне в громадном здании низших чиновников не мог понять, чего я хочу и кого ищу, то меня с Минной – один Роббер остался дома – направляли в восходящем порядке все к высшим и высшим сановникам. Вышедшему из большого зала господину аристократической внешности я был представлен, кажется, как очень непонятливый человек. Он чрезвычайно вежливо спросил меня по-французски, чего я желаю, и имя знаменитого Бульвера, которое я произнес в ответ на его вопрос, по-видимому, произвело на него благоприятное впечатление.

Услыхав, что и Бульвера нет в Лондоне, я спросил, нельзя ли

мне попасть на заседание парламента. На это господин объяснил, что доступом на заседания пользуются только немногие привилегированные лица, имеющие входные билеты, потому что помещение, в котором заседания проходят теперь временно, по случаю недавнего пожара в старом здании парламента, чрезвычайно тесно. В конце концов, на мои настойчивые просьбы мой покровитель, в котором я, может быть, не без основания предположил лорда, ибо он вышел из зала заседаний Верхней Палаты [Палаты лордов], открыл дверь и ввел нас прямо в тесное помещение, отведенное для публики в зале, где заседали пэры Англии. Для меня это было в высшей степени интересно. Я слышал и видел тогдашнего премьера, лорда Мельбурна[290], лорда Брума[291], отличавшегося необычайной подвижностью и несколько раз даже, как мне показалось, дававшего Мельбурну какие-то советы и указания, герцога Веллингтона[292], который своей серой пуховой шляпой, руками, засунутыми в карманы брюк, а больше всего своим животом, колыхавшимся всякий раз, когда он повышал голос в своей простой, совершенно разговорной речи, произвел на меня самое приятное впечатление, исключавшее всякую излишнюю почтительность. Кроме того, меня интересовал лорд Линдхерст[293], главный противник Брума.

Этот последний, к моему величайшему удивлению, во время речи лорда несколько раз подсаживался к нему самым спокойным образом и, как мне казалось, давал и ему какие-то советы. Дело шло, как я потом узнал из газет, о мерах, направленных против португальского правительства и клонившихся к энергичному проведению билля против торга невольниками. Епископ Лондонский[294], которого я тоже имел случай слышать, был единственный среди присутствовавших, оставивший во мне своим тоном и манерами неприятное впечатление, вызванное, может быть, и моим предубеждением против духовных лиц вообще.

После этого счастливого приключения мой интерес к Лондону был на время исчерпан. Мне, правда, так и не удалось попасть на заседание Нижней Палаты [Палаты общин], но зато мой неутомимо любезный покровитель, с которым я случайно снова столкнулся при выходе из Палаты лордов, повел меня туда, объяснив при этом все наиболее интересное и показав даже «мешок с шерстью»[295] спикера, а также спрятанную под столом булаву[296] его. Объяснения, которые он давал мне, были настолько детальны и точны, что в достаточной степени удовлетворили мое любопытство относительно наиболее интересных достопримечательностей столицы Британского королевства. О посещении Итальянской оперы я и не думал,

может быть, потому, что мои представления о дороговизне входных билетов были крайне преувеличены. Осмотрев главные улицы столицы, по которым мы с Минной фланировали с величайшим усердием, часто до крайнего утомления, поразившись ужасным впечатлением лондонского воскресного дня, показавшегося нам настоящим кошмаром, и в заключение совершив с капитаном «Фетиды» в первый раз в жизни поездку на паровозе в Грейвзенд [Gravesend], мы 20 августа отплыли на корабле во Францию. Высадившись вечером в Булонь-сюр-мер [Boulogne sur mer], мы простились с морем с самым горячим желанием никогда больше с ним не встретиться.

94

Предчувствие разочарований, ожидающих нас в Париже, и известный страх перед ними, который мы тщательно скрывали друг от друга, совместно с некоторыми другими причинами, побудили нас принять решение поселиться на несколько недель в Булони или около нее. Во всяком случае, было еще слишком раннее время года, чтобы я мог рассчитывать встретить в Париже всех тех, кого мне важно было посетить для успеха моего предприятия. С другой стороны я, к радости, узнал, что Мейербер находится теперь в Булони. Кроме того, надо было еще инструментовать часть второго акта «Риенци». Мне было важно по приезде в известный дороговизной жизни Париж иметь возможность сейчас же представить по крайней мере половину моего произведения в законченном виде.

А вблизи Булони на это время можно было устроиться довольно дешево. С этой целью мы принялись обходить окрестности. И действительно, на расстоянии получаса от Булони, на большой дороге, прямо ведущей в Париж, мы нашли в домике деревенского *marchand de vin* [виноторговца], расположенном в открытой местности, две почти совершенно пустые комнаты. Мы сняли их на короткое время и, пустив в ход большую изобретательность, которой особенно отличалась Минна, меблировали весьма скромно, но вполне достаточно для нас. Кроме кровати и двух стульев, мы раздобыли и стол, на котором, убрав следы моей работы над «Риенци», мы вкушали наши трапезы, приготовленные собственноручно в камине.

Отсюда я отправился с первым визитом к Мейерберу. Мне часто приходилось читать о его вошедшей в пословицу любезности и услужливости. То обстоятельство, что он не ответил на мое первое письмо, нисколько не смущало меня. Я охотно

прощал ему это. Действительно, я не обманулся в своих ожиданиях: Мейербер принял меня сейчас же и чрезвычайно любезно. Он произвел на меня во всех отношениях очень хорошее впечатление, чему немало способствовало выражение его лица, еще не утратившее живости и энергии, как это часто бывает с еврейскими физиономиями к старости, и которому красиво очерченный лоб и разрез глаз придавали большую привлекательность. К моему намерению пробить себе дорогу в Париже в качестве драматического композитора он отнесся сочувственно, отнюдь не считая его безнадежным. Он разрешил мне прочитать ему текст «Риенци», выслушал его до конца третьего действия и взял два готовых акта оперы для просмотра. При следующем посещении он проявил самое горячее участие к моей работе. При этом меня немного шокировало то, что он постоянно возвращался к похвалам изящному, вызывавшему его восхищение почерку, в котором он узнавал «саксонца». Он обещал мне рекомендательные письма к директору Парижской оперы[297] Дюпоншелю[298] и первому дирижеру ее, Хабенеку[299]. Я подумал, что должен благодарить судьбу за то, что она через самые невероятные испытания привела меня именно в этот уголок Франции. При каких других условиях я мог бы в столь короткое время добиться более счастливых результатов, где еще я мог бы достичь таких выгод, какие выпали мне на долю теперь, благодаря так скоро приобретенному участию знаменитейшего французского композитора? Мейербер ввел меня к гостившему в то время в Булони Мошелесу[300] и к знаменитой виртуозке Благетке[301], которую я знал давно по слухам. У обоих я присутствовал на частных музыкальных вечерах и, таким образом, в первый раз вошел в круг музыкальных знаменитостей, который до тех пор был мне совершенно чужд.

Написав моему будущему зятю Авенариусу и попросив его подыскать нам в Париже подходящее помещение, мы 16 сентября пустились в дилижансе в путь, во время которого Роббер, помещенный на империале[302], доставлял нам обычные хлопоты. Приближаясь к столь желанному Парижу в состоянии крайнего напряжения всех моих нервов, я в первую минуту при въезде в город почувствовал разочарование: Париж совершенно не произвел на меня того колоссального впечатления, какое оставил во мне Лондон. Все здесь казалось теснее, мельче; особенно же знаменитые бульвары я представлял себе гораздо величественнее.

Невыразимая досада охватила меня, когда мне пришлось, спустившись с нашего гигантского омнибуса, вступить на парижскую почву в отвратительной узенькой Рю-де-ла-Жюсьен [rue de la Jussienne]. Но и Рю-Ришелье [rue Richelieu], где находился книжный магазин моего зятя, также совсем не импонировала мне по сравнению с улицами лондонского Вест-энда. Когда же мне отсюда пришлось отправиться по указанному зятем адресу в нанятую для нас меблированную комнату в одном из узеньких переулочков, соединяющих Рю-Сент-Оноре [rue St. Honore] с Марше-дез-Инносан [Рынком Невинных; Marché des Innocents] – на Рю-де-ла-Тоннельри [rue de la Tonnellerie], – я почувствовал себя прямо-таки приниженным. Некоторое утешение доставила мне только надпись на стене дома, в котором мы должны были жить, помещенная под бюстом Мольера и гласившая: *Maison où naquit Molière*[303]. Она показалась мне хорошим предзнаменованием и заставила забыть первые неприятные впечатления. Дешевая комнатка, нанятая для нас в четвертом этаже, была мала, но обставлена довольно уютно и прилично. Из окон ее я с возрастающим беспокойством наблюдал невероятную рыночную суету на улицах, спрашивая себя с недоумением, чего мне искать в таком соседстве.

Авенариус, которому предстояло скоро уехать в Лейпциг, чтобы повенчаться с моей младшей сестрой Цецилией и привезти ее в Париж, свел меня с единственным своим музыкальным знакомым, немцем Э. Г. Андерсом [Anders], служившим в Королевской библиотеке [Bibliotheque Royale], в отделе музыки. Андерс скоро посетил нас в доме, где родился Мольер. В его лице я встретил одного из тех редких людей, воспоминание о которых – как бы мало ни был он мне полезен практически, – до конца дней будет жить в моей душе. Он был холост, несмотря на свои

сорок с лишком лет. Вскоре он рассказал мне, что вынес из своей прежней жизни много горького опыта, в результате которого, лишившись прежнего благосостояния и не имея ниоткуда поддержки, был вынужден искать средства к существованию в Париже. При этом ему пригодились его необыкновенные библиографические знания, особенно в области музыки, которые он раньше культивировал только как любитель.

Своего настоящего имени он мне так и не назвал, говоря, что оно откроется вместе с историей всей его жизни лишь после смерти. Пока же я знал только, что на самом деле он зовется иначе, что принадлежит к дворянскому роду, обладавшему поместьем на Рейне, что стал жертвой низкого предательства и лишился всего, что имел, из-за своего добродушия и легковерия. Единственным, что ему удалось спасти, была обширная библиотека, заполнявшая все стены его скромной парижской квартиры. Даже здесь, в Париже, куда он явился, по-видимому, с хорошими рекомендациями, ему тоже приходилось жестоко страдать от недоброжелателей, ибо, несмотря на большие познания, он за всю свою продолжительную службу в библиотеке не поднялся выше самой низкой должности так называемого *Employé* [служащего по найму], между тем как другие, сущие невежды, один за другим получали обещанные ему высшие должности. Я понял позднее, что причина этого заключалась в беспомощности и некоторой изнеженности этого избалованного прежними условиями жизни человека, теперь не способного больше проявить энергичную деятельность. Получая скудное жалованье в 1500 франков, он вел тяжелую жизнь, полную забот и лишений, а впереди видел одинокую старость и смерть где-нибудь в госпитале.

При таких условиях знакомство с нами, людьми, хотя тоже испытывающими материальную нужду, но полными надежд и глядящими в будущее с мужеством и отвагой, оказало на него оживляющее действие. Мои живость и непоколебимая энергия внушали ему твердую надежду на мой успех, к которому он всегда относился с самым горячим и искренним участием. Состоя сотрудником издаваемого Морицем Шлезингером[304] *Gazette musicale* [«Музыкального вестника»] [305], он не сумел создать себе никакого положения в редакции, так как у него совершенно отсутствовала публицистическая жилка, и ему поручали почти исключительно составление библиографических заметок. С этим-то совершенно беспомощным и не знающим жизни чело-веком мне странным образом приходилось обсуждать планы завоевания известного положения в музыкальном мире Парижа, в который входили на удивление ничтожные элементы. Обсуждения эти в

конце концов сводились большей частью к взаимному подбадриванию надеждами на какой-нибудь непредвиденный случай, который вдруг все изменит к лучшему.

96

К этим совещаниям он привлек еще своего друга и сожителя, филолога Лерса [Lehrs], с которым у меня скоро завязалась тесная дружба, ставшая одной из самых прекрасных в моей жизни. Лерс, младший брат известного кёнигсбергского ученого[306], несколько лет тому назад переселился из Кёнигсберга в Париж, чтобы добиться здесь филологическими трудами независимого положения, предпочитая его, даже при менее благоприятных материальных условиях, педагогической деятельности, которая в Германии является для ученого единственным источником существования. Вскоре ему было предложено книгопродавцем Дидо[307] сотрудничество в большом издании греческих классиков, причем книготорговец, пользуясь бедственным положением молодого ученого, больше думал об удаче предприятия, нежели о благосостоянии своего сотрудника. Лерсу вечно приходилось бороться с нуждой, но при этом он всегда умел сохранять бодрое настроение духа и во всех случаях проявлял редкое бескорыстие и способность жертвовать собой для других.

Не обладая не только никакими знаниями в области музыки, но и не чувствуя к ней особенного интереса, он на первых порах видел во мне только человека, нуждающегося в совете и помощи, но затем мы оказались и товарищами по несчастью среди бедствий парижской жизни. Мы скоро так сблизились, что он почти каждый вечер приходил ко мне с Андерсом. Последнему было тем приятнее иметь такого попутчика, что он был не особенно тверд на ноги, всегда ходил вооруженный одновременно палкой и зонтиком, а вече-ром чувствовал себя беспомощным, особенно на бойких улицах Парижа. Он охотно предоставлял Лерсу первому переступать через порог нашей квартиры, чтобы убрать Роббера, к которому чувствовал необычайный страх, что в конце концов действительно настроило против него обычно столь добро-душное животное. Роббер стал проявлять к Андерсу такую же агрессивную антипатию, какую проявлял на «Фетиде» к матросу Коске.

Андерс и Лерс жили в гостинице на Рю-де-Сьен [rue de Seine] и очень жаловались на свою хозяйку, которая конфисковывала все их доходы, так что они были в полной зависимости от нее. Чтобы

освободиться от такого рабства, Андерс уже несколько лет собирался переменить квартиру, но все не решался выполнить свое намерение. Скоро между нами не было секретов ни в чем, что касалось нашего настоящего положения, и мы вели общую жизнь, разделенную расстоянием, но тесно сплоченную одинаковыми страданиями.

Прежде всего, предметом наших совещаний были те различные средства, которые мне следовало пустить в ход, чтобы приобрести известность в Париже. От Мейербера я скоро получил обещанные рекомендательные письма, и это значительно оживило наши надежды. Директор оперы, Дюпоншель, принял меня в своем кабинете. Вставив в правый глаз стеклышко, он прочел письмо Мейербера, ничем решительно не проявляя, что письмо это произвело на него хоть какое-нибудь впечатление. По всей вероятности, он уже много раз получал от Мейербера такого рода послания. Уйдя от него, я больше никогда ничего о нем не слышал.

Глава оркестра, старый Хабенек, напротив, принял меня с некоторым действительным участием. В ответ на мою просьбу он выказал готовность при случае на одной из репетиций консерваторских концертов дать оркестру сыграть что-нибудь из моих вещей. К сожалению, из самостоятельных оркестровых композиций у меня не было в запасе ничего подходящего, кроме удивительной увертюры «Колумб», которую я все еще считал лучшим из вышедших из-под моего пера произведений, так как при содействии храбрых прусских военных трубачей она некогда заслужила мне в Магдебургском театре столь одобрительные аплодисменты публики. Передав Хабенеку партитуру и оркестровые партии, я вечером мог сообщить на заседании нашего домашнего комитета о результатах моих первых шагов.

Я хотел было войти теперь в личные отношения со Скрибом, чтобы продолжить наше завязавшееся письменным путем знакомство, но друзья убедили меня в бесполезности такой попытки. Обладая большим опытом, чем я, они доказывали, что нечего и думать о том, чтобы такой занятой автор, как Скриб, обратил серьезное внимание на совершенно неизвестного музыканта. Вместо этого Андерс свел меня с неким господином Дюмерсаном[308], с которым он был хорошо знаком. Этот уже далеко не молодой человек являлся авто-ром нескольких сот пьес для небольших сцен и очень желал бы еще перед смертью увидеть одну из своих композиций на подмостках какого-нибудь большого лирического театра. Лишенный всякого самолюбия, он охотно согласился положить сюжет готовой уже оперы на французские стихи. Поэтому мы ему предложили обработать текст «Запрета

любви» для театра, называвшегося «Ренессанс» [Théatre de la Renaissance] и помещавшегося в отстроенном заново после пожара зале Вантадур [salle Ventadour] [309].

Три номера этой оперы, на пробное исполнение которых у меня была некоторая надежда, он и переложил сейчас же на недурные французские стихи. Кроме того, он в свою очередь предложил мне написать хор для водевиля, который готовился к постановке в театре «Варьете» [Varietes] во время карнавала и назывался *La Descente de la Courtille*[310]. Это открывало уже новые перспективы. Но друзья советовали прежде всего написать несколько небольших вещиц для пения, которые я мог бы затем предложить известным певцам, часто выступающим в концертах. Лерс и Андерс раздобыли тексты для этих композиций. Андерс принес мне от одного из своих друзей, молодого поэта, чрезвычайно невинное стихотворение *Dors mon enfant* [«Спи, мое дитя»]: это была первая моя вещь, написанная на французские слова. Она настолько мне удалась, что когда я поздно вечером стал тихонько наигрывать ее на рояле, жена крикнула мне из постели, что под эту музыку чудесно дремлется.

Кроме того, я написал музыку к *I'Attente* («Ожидание») из *Orientales* Гюго[311] и романс на слова Ронсара[312] *Mignonne*[313]. Эти небольшие работы, которых мне не приходится стыдиться, были напечатаны позднее. В 1841 году они появились в виде музыкального приложения к издававшейся тогда Левальдом[314] Europa [«Европе»]. Затем мне пришло еще в голову написать для Лаблаша, для его роли Оровиста в «Норме» Беллини, большую вставную арию баса с хором. Лерс должен был найти политического эмигранта-итальянца, чтобы раздобыть у него соответствующий текст. Это ему удалось, и я написал эффектную вещь в стиле Беллини, сохранившуюся до сих пор среди моих рукописей.

С ней я тогда и отправился непосредственно к Лаблашу. Любезный мавр, встретивший меня в прихожей знаменитого певца, хотел сейчас же без до-клада проводить меня к своему господину. Предполагая, что попасть к такой знаменитости не так легко и заранее приготовившись к отказу, я изложил просьбу на бумаге, думая, что в письме объяснюсь лучше, чем мог бы это сделать устно. Поэтому предупредительность черного слуги привела меня в некоторое смущение. Я сунул ему в руку рукопись и письмо с просьбой передать их Лаблашу и, не обращая внимания на его удивление и многократные приглашения войти и самому переговорить с господином, поспешно ушел. Когда через несколько дней я явился за ответом, Лаблаш принял меня чрезвычайно любезно и сказал, что ария написана очень хорошо,

но что совершенно невозможно задним числом ввести ее в оперу Беллини после того, как последняя ставилась уже столько раз. Таким образом, возвращение к стилю Беллини, которым я погрешил, оказалось совершенно бесполезным, и бесплодность моей попытки сразу стала ясна для меня. К тому же я понял еще одно: нужны личные рекомендации к певцам и певицам, если я хочу добиться исполнения своих произведений.

97

Как нельзя более кстати оказался поэтому приезд а в Париж. Незначительный успех его рекомендательных писем, о котором я рассказал ему, отнюдь не удивил его. Напротив, он счел полезным обратить мое внимание на то, что в Париже чрезвычайно трудно добиться чего бы то ни было в области музыки и что было бы хорошо, если бы я постарался найти какой-нибудь заработок. С этой целью он свел меня со своим издателем, Морисом Шлезингером, и, бросив на произвол этого ужасного знакомства, уехал в Германию. Так как Шлезингер вначале совершенно не знал, как меня пристроить, а знакомства, которые я приобрел через него, между прочим, со скрипачом Панофкой[315], также ни к чему не привели, то я обратился снова к заседаниям домашнего совета, который кое-что все-таки успел уже мне дать.

Так, благодаря ему, мне удалось получить перевод «Двух гренадеров» Гейне, сделанный одним парижским профессором, и скоро, к своему собственному удовлетворению, я написал на этот текст музыку для баритона. По совету Андерса я стал искать певцов и певиц для своих новых произведений. Г-жа Полина Виардо[316], к которой я обратился прежде всего, очень любезно прошла со мной мои вещи, не скрыла от меня и хорошего впечатления, которое они на нее произвели, но уверила меня, что совершенно не имеет случая исполнить их публично. Такую же неудачу я потерпел и у г-жи Видман [Widmann], которая своим прекрасным контральто спела с чувством мой романс Dors mon enfant, но не знала, что с ним дальше делать. Дюпон[317], третий тенор Парижской оперы, попробовав спеть мой романс на слова Ронсара, заявил, что язык этого стихотворения не может понравиться нынешним парижанам. Жеральди [Géraldy], очень популярный концертный певец и учитель пения, принявший меня несколько раз, отверг моих «Двух гренадеров» на том основании, что «Марсельезу», которую я ввел в заключение, в настоящее время можно слышать в Париже на улицах только в

сопровождении пушечных и ружейных выстрелов.

Один только Хабенек сдержал обещание и на одной из репетиций оркестра исполнил в присутствии моем и Андерса увертюру «Колумб». Я не мог не видеть в этом большой любезности с его стороны, так как не могло быть и речи даже о попытке включения этого произведения в программу знаменитых консерваторских концертов. Правда, возможность дальнейших благоприятных для меня последствий этой любезности Хабенека пока исключалась сама собой, потому что я и сам видел, что это чрезвычайно поверхностное юношеское произведение могло внушить оркестру лишь неблагоприятное представление обо мне.

Совершенно неожиданно я на этих репетициях испытал сильнейшее впечатление, которому я должен приписать важную роль в общем ходе моего музыкального развития. Мне посчастливилось услышать Девятую симфонию Бетховена, исполненную знаменитым оркестром в результате беспримерно долгого и тщательного изучения с таким совершенством и такой потрясающей силой, что передо мною сразу с необыкновенной яркостью и пластичностью встало все величие этого удивительного произведения, которое грезилось мне еще в годы юношеского увлечения Бетховеном, но было совершенно разрушено убийственным исполнением в Лейпциге под управлением честного Поленца. Там, где раньше я не видел ничего, кроме размытых линий, мистических созвучий и неясных образов, вдруг полилась предо мною неиссякаемым потоком, словно из бесчисленных источников, могучая, невыразимо увлекательная мелодия.

Вся полоса упадка моего вкуса, начавшегося, строго говоря, с неправильного понимания выразительности бетховенских творений последнего времени и нашедшего себе такую благодарную почву в опошляющем влиянии ужасного театра, теперь сразу оказалась как бы стертой: глубокая пропасть стыда и раскаяния поглотила ее.

Если внутренний перелом и подготовлялся в течение последних лет главным образом моим горьким жизненным опытом, то настоящую силу и жизненность вновь ожившему старому направлению дало лишь неизъяснимое впечатление, какое произвела на меня Девятая симфония в исполнении, какого я раньше и не представлял себе. Я сравниваю это столь важное для меня событие с подобным же решающим впечатлением, какое я вынес шестнадцатилетним юношей от «Фиделио» в исполнении г-жи Шрёдер-Девриент.

Ближайшим результатом этого было горячее желание создать именно теперь – когда весь ужас безотрадного положения в Париже все яснее вставал перед моим сознанием, и в глубине души я потерял всякую веру в какой-либо успех на том пути, по которому пошел, – нечто такое, что давало бы мне глубокое внутреннее удовлетворение. Я набросал увертюру к «Фаусту», которая по первоначальному плану должна была составить лишь первую часть целой одноименной симфонии. Для второй части этой симфонии я уже разрабатывал мысленно характеристику Гретхен. Это – то самое произведение, которое я потом забросил и лишь пятнадцать лет спустя, по настоянию Листа, переработал в отдельных частях, исполнив его затем несколько раз публично. Оно известно под названием «Фауст-увертюра» [Eine Faust-Ouverture]. Тогда у меня было честолюбивое желание увидеть подобное произведение на программе одного из концертов консерваторского оркестра. Но, как я узнал, в консерватории полагали, что мне уже было оказано достаточно внимания, и желали на время избавиться от меня.

Не имея успеха нигде, я, само собой разумеется, снова обратился к Мейерберу с просьбой о рекомендациях, особенно к певцам, в которых я нуждался. К моему крайнему удивлению, Мейербер из Берлина указал мне на одного странного человека, некоего Гуэна[318], почтового чиновника и главного агента его в Париже, который был снабжен всеми инструкциями, чтобы по возможности пойти навстречу моим желаниям. Этим путем Мейербер прежде всего направил меня к Антенору Жоли[319], директору упомянутого лирического театра «Ренессанс». У этого последнего Гуэн с почти подозрительной легкостью выхлопотал обещание поставить «Запрет любви», который оставалось только перевести на французский. Нужно было представить на суд театрального комитета пробное исполнение нескольких номеров моего произведения. Когда я попросил разрешения дать разучить артистам этого театра три переведенных Дюмерсаном номера, мне ответили отказом, выразив сожаление, что певцы в настоящее время слишком перегружены работой. Гуэн нашелся и здесь: пользуясь полученными от «маэстро» полномочиями, он заручился согласием нескольких певцов и певиц, особенно обязанных Мейерберу. Мадам Дорюс-Гра[320], примадонна Парижской оперы, мадам Видман и господин Дюпон, знакомые мне по безуспешным хлопотам пристроить мои мелкие произведения, обещали свое участие в этом пробном испытании.

Так обстояли мои дела по прошествии шести месяцев, около Пасхи 1840 года. Основываясь на надеждах, возбужденных упомянутыми обещаниями и казавшихся чрезвычайно

солидными, а главным образом побуждаемый смелыми советами Лерса, я решился на рискованный шаг: переселиться из темной, неуютной квартиры у Марше-дез-Инносан в другую часть города, более подходящую для проживания артиста. Что это значило для меня и при каких обстоятельствах это смелое предприятие было приведено в исполнение, станет ясно из более подробного изложения тех условий, в каких мы до сих пор влачили наше парижское существование.

Хотя мы с самого прибытия в Париж вели самый скромный образ жизни – обедали, например, в маленьком ресторане за один франк, – наш небольшой запас дукатов очень скоро иссяк. Мёллер, расставаясь с нами, убедил нас в случае нужды обратиться к нему, обещав отложить для нас сумму, какую выручит с первого же удачного предприятия. Другого выхода у меня не было. Но пока что мы заложили все, что только было у нас ценного. Стесняясь спросить кого бы то ни было о ломбарде, я стал искать в лексиконе французское слово, обозначающее такое учреждение, с тем чтобы потом найти его по вывескам. В моем маленьком карманном словаре для сего учреждения было только одно слово: *Lombard*. На плане Парижа я нашел в чрезвычайно глухой части города маленькую улочку под названием Рю-дез-Ломбард [rue des Lombards]. В этой-то уличке я долго бродил, не находя ничего подходящего. Но зато меня чрезвычайно заинтересовали часто встречающиеся на фонарях надписи *Mont de piété*[321]. Придя домой и предложив на разрешение домашнего совета вопрос, что означает эта «гора благочестия», я, к своему великому удивлению и радости, узнал, что именно там мне и надлежало искать спасения. Все, что у нас было из серебряных вещей, главным образом наши свадебные подарки, перекочевало сейчас же к «комиссару *mont-de-piété*». За ними последовали мелкие драгоценности жены, остатки ее прежнего театрального гардероба, между прочим, прекрасное голубое, затканное серебром, платье с длинным шлейфом, принадлежавшее некогда герцогине Дессауской.

От Мёллера все еще не было никакого ответа. Нам приходилось еле-еле перебиваться изо дня в день в ожидании помощи из Кёнигсберга, и в один прекрасный день даже наши венчальные кольца перекочевали в *mont-de-piété*. Я узнал, что квитанции из ломбарда представляют известную ценность и могут быть проданы вместе с правом на заложенные вещи. В конце концов пришлось прибегнуть и к этому последнему источнику. Дессауское платье со шлейфом погибло безвозвратно.

От Мёллера я так и не дождался никакого ответа. Позднее, посетив меня, когда я был дрезденским капельмейстером, он

признался, что вскоре после нашей разлуки до него дошли в высшей степени пренебрежительные и унижающие его достоинство отзывы, якобы высказанные нами о нем, которые так его задели и оскорбили, что он счел себя вправе прервать наши дружеские отношения. Было несомненно, что нас оклеветали, и мы были лишены верной помощи в минуту нужды.

99

Как раз в это тяжелое для нас время произошло событие, которое нам показалось дурным предзнаменованием, предвещающим несчастье: мы лишились нашей прекрасной собаки, которую с таким невероятным трудом довезли до Парижа. Ее, несомненно, украли у нас, потому что она представляла большую ценность и обращала на себя внимание всюду, где бы ни показывалась. Среди невероятной суеты и движения парижских улиц она самым блестящим образом доказала проявленную еще в Лондоне верность своего инстинкта. С первых же дней нашего пребывания в Париже она потихоньку убегала в сад Пале-Рояль [Palais royal], где находила интересную собачью компанию, и чрезвычайно забавляла тамошних *gamins*[322], вытаскивая из бассейна брошенные туда вещи, после чего спокойно возвращалась домой. На Ке-дю-Пон-Нёф [Набережной Нового моста; Quai du Pont-Neuf] она обыкновенно просила у нас разрешения выкупаться. При этом, поминутно ныряя и вытаскивая из воды различные предметы, которые публика бросала туда, она собирала вокруг себя такую толпу, громко выражавшую свой восторг, что полиция предложила нам в конце концов убрать собаку и не устраивать на улице сборище.

Однажды утром я выпустил Роббера по обыкновению на улицу погулять, и с тех пор собака пропала. Все мои усилия, все уловки, которые я пускал в ход, чтобы найти ее, ни к чему не привели. Эта потеря представлялась окружающим счастьем для нас, ибо посторонние удивлялись, что, сами не имея никаких средств к существованию, мы еще кормим такую огромную собаку.

В то время – это было приблизительно месяца через полтора после нашего переселения, – сестра Луиза приехала из Лейпцига в Париж, где ее давно уже ждал ее муж Фридрих Брокгауз. Они собирались совершить путешествие по Италии, и Луиза воспользовалась пребыванием в Париже, чтобы закупить массу роскошных вещей. Мне казалось вполне понятным, что они не могли чувствовать ни ответственности за последствия нашего

представлявшегося всем столь безрассудным переезда в Париж, ни сострадания к нам. Отнюдь не надевая на себя маски довольства и материальной обеспеченности, я в то же время не хотел извлекать из своих родственных отношений с ними никаких выгод. Минна была даже настолько добра, что помогала сестре в ее хлопотах и расточительных закупках, но мы оба были озабочены только одним: не дать состоятельным родственникам повода подозревать, будто мы стремимся возбудить их сострадание к себе.

Но зато моя сестра доставила мне одно своеобразное знакомство с чело-веком, который скоро стал проявлять большое участие ко всему, что меня касалось. Это был молодой художник Эрнст Китц[323] из Дрездена, необычайно прямодушный, добрый и простой человек. Его талантливые портреты, которые он с большой легкостью рисовал пестрыми карандашами, создали ему такую популярность на родине, что, ободренный своими успехами, он отправился в Париж для усовершенствования своего дарования. Здесь он жил уже около года, работая в мастерской Делароша[324]. По мере того как мы с ним сходились ближе, я, к своему крайнему сожалению, все более убеждался в том, что, при свойственной ему странной, какой-то детской рассеянности, отсутствии серьезного образования и необычайной слабости характера, путь, который он избрал, должен был неминуемо, вопреки несомненному таланту, привести его к гибели. Пока же мне и в особенности моей бедной, часто очень одинокой жене общество этого детски доверчивого человека было чрезвычайно приятно.

Благодаря его сердечной доброте и искренней преданности я в минуты крайней нужды часто даже находил у него значительную помощь. Китц был принят в члены нашего вечернего семейного кружка, в котором производил очень странное во всех отношениях впечатление – между старым, всего опасающимся Андерсом и серьезным, положительным Лерсом. Необычайное добродушие и простота, веселые, часто в высшей степени комичные выходки скоро сделали его для нас необходимым. Было особенно забавно, когда с большой решимостью и нимало не смущаясь, он пускался в длиннейшие разговоры на французском языке, хотя и впоследствии, после двадцатилетнего пребывания в Париже, не научился ему настолько, чтобы выговорить правильно хотя бы два слова подряд.

У Делароша он изучал технику масляной живописи. По-видимому, он и тут проявил значительный талант, но именно эта техника оказалась для него тем подводным камнем, из-за

которого он потерпел крушение. Дело в том, что смешивание красок на палитре и особенно мытье кистей настолько поглощали его время, что собственно до настоящей работы дело почти никогда не доходило. Ввиду того, что зимой темнело рано и, покончив возню с кистями и палитрой, он уже ничего не мог видеть, ему так ни разу и не уда-лось закончить ни одного портрета. Приезжим, которым его рекомендовали и которые заказывали ему портреты, всегда приходилось уезжать из Парижа раньше, чем его работа была наполовину готова. Вдобавок его преследовало еще особое несчастье: клиенты его, как он уверял, в самом разгаре работы умирали. Только квартирный хозяин, у которого он вечно был в долгу, сумел-таки добиться своего, и Китц закончил портрет этого ужасного человека. Но насколько я знаю, это была единственная доведенная до конца работа.

Зато ему чрезвычайно удавались по наивности замысла и легкости выполнения небольшие наброски, которые он часто делал по вечерам, вдохновляемый темами наших бесед. В эту же зиму он тщательно нарисовал карандашом мой портрет, который два года спустя, узнав меня ближе, переделал. В этом последнем виде портрет существует и теперь. Ему доставило удовольствие запечатлеть на бумаге мой образ в том самом настроении, в каком он наблюдал меня во время наших вечерних бесед, когда мои душевные силы оживали. В самом деле, не проходило вечера, чтобы мое подавленное, полное отчаяния состояние духа, вызванное безуспешными усилиями и разочарованиями целого дня, не уступало места безмятежной, свойственной моему характеру веселости. А Китца забавляло представить меня миру именно в этот горестный период моей жизни с обликом человека, вполне уверенного в своих успехах и идущего по своему жизненному пути с улыбкой на устах.

100

В конце 1839 года приехала и моя младшая сестра Цецилия, вышедшая тем временем замуж за Эдуарда Авенариуса. Смущение молодой женщины, нашедшей нас в Париже, куда мы приехали без каких-либо солидных видов на будущее, в самой тяжелой нужде, которую нелегко было скрыть, казалось нам вполне понятным, тем более что и сама она, выйдя замуж, попала в не особенно блестящие материальные условия. Поэтому мы предпочли пореже бывать у наших родных и не ожидать их посещения, состоявшегося нескоро.

Зато большую радость доставило нам свидание с Генрихом

Лаубе, приехавшим в Париж на несколько месяцев в начале 1840 года со своей женой, урожденной Идуной Будэус [Budäus], молодой вдовой состоятельного лейпцигского врача. После нашей последней разлуки в Берлине Лаубе женился при особых обстоятельствах: еще во время его продолжительного предварительного заключения молодая женщина, тронутая его участью, выказала ему, не будучи с ним до того знакома, много участия и заботливости. Вскоре после моего отъезда из Берлина ему был вынесен неожиданно мягкий приговор, осуждавший его на год тюремного заключения. Ему было разрешено по собственному его выбору отбывать это наказание в тюрьме города Мускау [Muskau] в Силезии, где громадным преимуществом для него являлась близость его друга, князя Пюклера[325]. Пользуясь особым покровительством тюремного начальства, подчиненного князю, он мог поддерживать с последним даже личные сношения.

Когда он был заключен в тюрьму, Идуна Будэус повенчалась с ним, чтобы иметь возможность оказывать ему в Мускау поддержку и помощь. Насколько мне было приятно видеть старого друга в существенно изменившихся к лучшему условиях, настолько же благодетельно действовало на меня сознание, что и он в свою очередь относится ко мне с прежним неизменным участием. Мы встречались часто. Между женами нашими тоже завязались дружеские отношения, и Лаубе был первым человеком, сумевшим отнестись к моему безрассудно смелому переселению в Париж с доброжелательным юмором. У него я познакомился с Генрихом Гейне, и оба они часто добродушно подшучивали над моим удивительным положением, заставляя меня же первого смеяться.

Все попытки Лаубе указать мне на громадные трудности, с какими было сопряжено мое намерение пробить себе дорогу в Париже, разбивались о ту удивительную для него самого бодрость, с какой я относился к собственному положению, основанному на самых зыбких надеждах. Поэтому, не делая возражений против избранного мной жизненного пути, он стал искать средства помочь мне. Он просил меня представить ему какой-нибудь более или менее приемлемый план дальнейших действий, чтобы, опираясь на него, добиться на родине, куда он должен был вернуться, поддержки и помощи для меня. Как раз в это время и произошло столь, по-видимому, благоприятное для меня соглашение с дирекцией театра «Ренессанс». Тут я, казалось, нашел наконец почву под ногами. Основываясь на этом, я счел себя вправе заявить, что, если мне будет обеспечена на полгода материальная помощь, я в течение этого времени добьюсь чего-нибудь. Лаубе обещал позаботиться об этом и сдержал слово. Он

повлиял в этом смысле на одного из своих состоятельных лейпцигских друзей, пример которого подействовал и на некоторых состоятельных членов моей семьи, и мне была обещана денежная поддержка, которую Авенариус должен был выдавать частями ежемесячно.

101

Опираясь на это, мы и решили покинуть нашу гостиницу и снять отдельную квартиру на Рю-дю-Эльдер [rue du Helder][326]. Минну, солидность и осторожность которой успели несколько поколебаться под постоянным влиянием моего беззаботного отношения к практическим вопросам жизни, заставило решиться на этот шаг главным образом то соображение, что она сумеет вести собственное хозяйство дешевле, чем нам обходилась жизнь в отеле и еда в ресторанах. Результаты действительно вполне подтвердили это предположение. Скверно было только то, что этот наш собственный очаг мы вздумали основать, не имея ровно никакого имущества, и все необходимое для домашнего хозяйства надо было приобретать, не располагая для этого никакими средствами.

Тут опять-таки нам помог Лерс, в достаточной степени знакомый со свое-образными формами парижской жизни. По его мнению, мое парижское предприятие могло найти себе оправдание только в успехе, соответствующем моему риску. Так как я не обладал средствами, которые позволяли бы мне терпеливо дожидаться в Париже этого успеха в течение многих лет, то должен был рассчитывать на необыкновенное стечение благоприятных обстоятельств или же сразу отказаться от своего плана. Я должен был получить ожидаемые результаты в течение одного года, в противном же случае я мог считать себя потерпевшим безусловное крушение. Следовательно, надо рискнуть – *wagen*[327] – чтобы оправдать мое имя «Вагнер»; приводить же мою фамилию в связь с более низменной этимологией этого слова Лерс не соглашался.

За квартиру, которую я нанял за 1200 франков в год, мы обязаны были платить по четвертям. Для устройства ее и меблировки Лерс нанял при посредстве своей хозяйки какого-то «menuisier» [столяра], согласившегося доставить все нужное в кредит с тем, что я уплачу позднее, когда мне это будет удобно. Лерс стоял на своем, что и во внешней своей жизни я должен проявить веру в себя, иначе я не добьюсь в Париже ничего. Пробное исполнение моих произведений предстояло в

ближайшем будущем. Договоренность с театром «Ренессанс» была достигнута, Дюмерсан горел желанием перевести весь текст «Запрета любви» на французский. Основываясь на всем этом, я и рискнул. 15 апреля мы, к большому удивлению консьержа дома на Рю-дю-Эльдер, переехали с необычайно малым количеством багажа на нашу новую, довольно уютную квартиру.

В первый же раз посетив меня на этой квартире, нанятой с такими смелыми надеждами, Андерс сообщил мне, что театр «Ренессанс» только что объявил себя банкротом и закрылся. Это известие, поразившее меня как удар грома, было в моих глазах больше, нежели обыкновенная несчастная случайность: оно в мгновение ока показало всю тщету моих видов на будущее. Мои друзья открыто высказывали предположение, что Мейербер, направляя меня из Парижской оперы в театр «Ренессанс», без сомнения, был точно осведомлен о положении дел этого театра. На выводах, которые напрашивались из этого соображения, я пока не останавливался: меня терзал горький вопрос о том, что мне теперь делать с моей так мило устроенной квартирой.

102

Между тем мои певцы успели разучить выбранные мной для пробы номера из «Запрета любви», и мне непременно хотелось воспользоваться случаем и представить их на суд нескольких влиятельных лиц. Так как тут дело шло только о присутствии на пробе без каких-либо дальнейших обязательств, то занимавший тогда временно после ухода Дюпоншеля место директора Парижской оперы Эдуард Монне[328] принял охотно мое приглашение, тем более что певцы-исполнители принадлежали к подведомственному ему учреждению. Я решился посетить Скриба и лично пригласить и его. Он весьма любезно обещал прийти. В один прекрасный день три номера моей ком-позиции, которым я сам аккомпанировал на рояле, были спеты в фойе Парижской оперы в присутствии этих двух слушателей: они нашли мою музыку *charmant*[329]. Скриб выразил готовность сочинить для меня текст, как только администрация Парижской оперы поручит мне написать музыку. Против этого Монне ничего не имел, возразив только, что сейчас это представляется невозможным. Мне, конечно, было ясно, что все это не более как любезные фразы. Но я находил чрезвычайно милым, особенно со стороны Скриба, уже одно то, что он явился и счел нужным сказать мне любезность.

В глубине души я чувствовал себя только пристыженным тем,

что еще раз серьезно занялся этим легкомысленным юношеским произведением, взяв из него три номера для пробного испытания. Сделал я это, конечно, исходя из предположения, что легкий жанр скорее всего понравится в Париже и поможет мне добиться чего-либо. Окончательный разрыв с этим направлением, подготовлявшийся уже давно, совпал, таким образом, с полным крушением моих надежд на Париж. Но положение мое было таково, что я должен был скрывать этот тяжелый внутренний перелом от всех и прежде всего от моей бедной жены, что чрезвычайно угнетало меня.

Если внешним образом я не показывал, что меня тревожит будущее, то в глубине души я больше не ощущал никакой возможности добиться в Париже какого-нибудь успеха. Видя впереди лишь бесконечную нужду и горе, я с глубоким ужасом смотрел на этот Париж, принимавший теперь, в пышных лучах майского солнца, все более радостный облик. Настала неблагоприятная пора для художественных предприятий какого бы то ни было рода. У каждой двери, в которую я стучался с тайной надеждой, я получал один и тот же, ужасный в своем однообразии ответ: *«Monsieur est à la campagne»*[330].

Во время продолжительных прогулок, когда мы чувствовали себя безгранично чужими среди этой пестрой, шумной, суетливой толпы, я часто занимал свою бедную жену бесконечными фантазиями о южноамериканских республиках, где можно уйти от этой страшной суеты и шума, совершенно забыть об опере и музыке и здоровым трудом легко достичь вполне сносного существования. Видя, что Минна не понимает, к чему я клоню, я указал ей на недавно прочитанный мной рассказ Чокке[331] *Die Grundung von Maryland* [«Основание Мэриленда»], пленивший и заразивший меня чувством облегчения и свободы, которое охватывает там измученных и преследуемых европейских переселенцев.

Но настроенная более практически, нежели я, Минна в свою очередь указывала на необходимость как-нибудь продержаться, всячески стараясь придумать новые способы экономии. Я же принялся разрабатывать план «Летучего Голландца», с которым я все еще считал возможным выступить в Париже. Весь материал я хотел уместить в одном акте, к чему меня прежде всего побуждал самый сюжет. Минуя опротивевший мне оперный механизм, я мог сконцентрировать его на простом драматическом действии между главными персонажами. Рассматривая вопрос с практической стороны, я думал, что гораздо легче будет пристроить одноактную оперу, так называемую *Lever de rideau*[332], которую можно поставить перед началом большого спектакля вместо

обычного балета. Я написал об этом Мейерберу в Берлин, прося его помощи. Кроме того, я принялся за работу над «Риенци», которую и продолжал безостановочно, пока не довел до конца.

103

Между тем положение наше становилось все затруднительнее. Субсидию, которая была мне назначена благодаря стараниям Лаубе, пришлось забрать вперед, но такой образ действий все более отчуждал от меня зятя Авенариуса, которому наш переезд в Париж представлялся все менее и менее понятным. Однажды утром, когда мы ломали голову над тем, где бы достать денег для уплаты первого квартирного взноса, срок которого приближался, явился почтальон с пакетом, присланным из Лондона. Мне показалось, что эта посылка свалилась прямо с неба, и я с нетерпением стал взламывать печать. Почтальон же между тем предъявил книгу для расписки в получении, причем оказалось, что мне надо уплатить семь франков за пересылку. В довершение всего я, к своему ужасу, нашел в присланном пакете увертюру «Правь, Британия!», которую мне возвращало Лондонское филармоническое общество. Я с яростью объявил почтальону, что не принимаю пакета, против чего он в свою очередь энергично возражал ввиду того, что я уже вскрыл его. Но никакие протесты не помогли: семи франков у меня не было. Я заявил, что он слишком поздно сообщил о необходимости платить за пересылку, и заставил его в конце концов вернуть почтовой компании господ Лаффит и Гальяр [Laffitte & Gaillard] единственный экземпляр моей увертюры, которым они могли распорядиться по своему усмотрению. Какая судьба постигла эту рукопись – об этом я никогда не справлялся.

В таком бедственном положении на помощь к нам вдруг явился Китц. От некоей г-жи Леплей [Leplay], очень богатой и скупой старой девы, живущей в Лейпциге, он получил поручение приискать в Париже дешевую квартиру для нее и собственной его мачехи, в сопровождении которой эта девица собиралась приехать. Так как наша квартира, хотя и не особенно просторная, но все же слишком большая для наших скромных потребностей, стала для нас тяжелой обузой, то мы, не задумываясь, сдали лучшую часть ее этой даме на все время ее пребывания в Париже, т. е. на два месяца. Кроме того, жена давала приезжим, совсем как в каком-нибудь отеле, и завтрак. Если ей удавалось сэкономить несколько су, она радовалась им, как своему заработку. Как ни тягостно было для нас присутствие в доме чрезвычайно странной

особы, но материально приезд ее помог нам кое-как перебиться в это тяжелое время, и, несмотря на домашние тревоги, я имел возможность беспрепятственно работать над «Риенци».

Гораздо хуже обстояло дело, когда после отъезда г-жи Леплей мы сдали комнату какому-то немецкому коммивояжеру, очень усердно игравшему в свободные часы на флейте. Этого жильца, скромного и добродушного человека по имени Брикс [Brix], нам рекомендовал один из недавно приобретенных нами знакомых, художник Пехт[333]. С Пехтом мы познакомились через Китца, с которым он вместе работал в мастерской Делароша. Он был полной противоположностью Китцу. Одаренный, несомненно, меньшим талантом, он с необыкновенным прилежанием и серьезностью добивался цели, которую себе поставил: научиться живописи в возможно короткое время, несмотря на самые неблагоприятные условия. Он был образован, постоянно пополнял свои знания и вообще проявил себя честным, серьезным и вполне надежным человеком. Будучи связан с нами менее тесно, он, однако, вошел в кружок немногочисленных друзей наших, не покидавших нас в те печальные дни и почти каждый вечер собиравшихся у нас.

104

В один прекрасный день Лаубе дал неожиданно новое доказательство своей постоянной дружеской заботливости обо мне. К нам явился управляющий некоего графа Кушелева[334] и после нескольких вопросов относительно моего положения, о котором они слышали уже в Кёнигсберге от Лаубе, заявил коротко и ясно, что граф желает быть мне полезным и хотел бы поэтому познакомиться со мной. Дело в том, что он намеревался набрать в Париже труппу для небольшой комической оперы, которую хотел повезти с собой в Россию в одно из своих имений. Для этой-то оперы он искал дирижера, который помог бы ему уже заодно собрать и состав. Охотно отправившись к графу в его отель, я застал там немолодого человека с мягкими и простыми манера-ми, с большим добродушием заставившего меня исполнить мои небольшие французские вещицы для пения. С первого же взгляда граф, у которого, во всяком случае, не было недостатка в опытности, увидал, что я для него неподходящий человек, и не стал поэтому пускаться в дальнейшее обсуждение своего оперного предприятия, не изменяя, однако, своего любезного тона по отношению ко мне. В тот же день он прислал мне, с присовокуплением нескольких галантных слов, десять

наполеондоров[335]. Совершенно не зная, за какие услуги он считал нужным предложить мне эти деньги, я написал ему, прося сообщить, чего он от меня желает и какого рода композиция ему нужна, так как я должен предположить, что посланная сумма составляет аванс в счет гонорара за нее. Не получив никакого ответа, я несколько раз тщетно пытался попасть к нему. Потом я слыхал со стороны, что граф Кушелев признавал только оперы в жанре Адана, а что касается состава оперной труппы согласно его вкусам, то тут дело шло больше о «маленьком серале», нежели о серьезном художественном предприятии.

С музыкальным издателем Шлезингером у меня до сих пор ничего не выходило. Я никак не мог его убедить издать мои маленькие французские сочинения для пения. Но, желая предпринять хоть что-нибудь, чтобы сделать свое имя известным, я решил напечатать у него за собственный счет своих «Двух гренадеров». Китц должен был нарисовать великолепную обложку. В конце концов Шлезингер потребовал с меня 50 франков на покрытие расходов.

Судьба этого издания довольно любопытна: оно вышло в фирме Шлезингера, и вырученные с продажи доходы должны были, конечно, идти в мою пользу, так как я понес все расходы по печатанию. Однако мне пришлось поверить словам Шлезингера, что ни один экземпляр этого издания не был продан. Когда после появления «Риенци» я быстро приобрел в Дрездене имя, майнцский музыкальный издатель Шотт, публикации которого состояли почти исключительно из переводных французских вещей, счел полезным отпечатать этих «Двух гренадеров» для Германии. Под текстом французского перевода он поместил немецкий оригинальный текст Гейне. Но так как французское стихотворение представляло собой очень свободное переложение и по размеру резко отличалось от оригинала, то этот последний оказался в грубом и смешном несоответствии с моей музыкой. Возмущенный таким бесцеремонным обращением с моим произведением, я счел себя вынужденным протестовать против образа действий Шотта, перепечатавшего «Гренадеров» без моего ведома. В ответ на это Шотт пригрозил привлечь меня к суду за оскорбление, ибо выпущенное произведение является, по существующему между ним и Шлезингером соглашению, отнюдь не незаконной перепечаткой, а новым изданием! Не умея разбираться в этих тонкостях, я, чтобы избежать дальнейших неприятностей, должен был взять свое обвинение назад. Когда в 1848 году я справился в Париже у преемника Шлезингера, господина Брандуса [Brandus], о судьбе моего произведения, выпущенного, как я узнал, вторым изданием, то там не хотели и

слышать о каких-либо правах моих на него. Не имея никакого желания покупать экземпляр своей композиции, я по сей день так и не держал в руках своей собственности. Каких размеров достигли впоследствии подобные же выгодные махинации по изданию моих работ, будет видно из дальнейшего.

105

Пока же мне надо было возместить Шлезингеру израсходованные на издание 50 франков. С этой целью он предложил мне работу в издаваемой им *Gazette musicale*. Но, не владея французским языком настолько, чтобы писать на нем, я должен был отдавать переводить свои статьи, и половина гонорара шла переводчику. Шлезингер утешал меня тем, что все-таки мне будет оставаться по шестьдесят франков за печатный лист. Что означал такой печатный лист, мне пришлось узнать, когда я явился за своим гонораром к издателю, всегда в такие моменты приходившему в очень дурное настроение. Взяв в руки отвратительный железный инструмент, на котором было обозначено цифрами число строк в столбце, и приложив его к моей статье, он самым тщательным образом измерил и вычел расстояние, занимаемое заглавием и подписью, и сосчитал затем число строк. При этом оказалось, что то, что я принимал за целый лист, составляет только пол-листа. Как бы то ни было, я начал писать статьи для газеты Шлезингера.

Первой моей работой был довольно большой очерк *De la musique Allemande*[336], в котором я с фантастической неумеренностью распространялся об искреннем и серьезном характере немецкой музыки. Прочтя ее, даже Андерс заметил, что было бы хорошо, если бы в Германии дело действительно обстояло так. К моему удивлению, статья была потом переведена на итальянский язык и напечатана в миланской музыкальной газете, причем я был, по недоразумению, теперь, пожалуй, уже невозможному, назван *dottissimo musico tedesco*[337]. Статья встретила, по-видимому, довольно сочувственный прием.

Шлезингер попросил меня написать отзыв – во всяком случае, благо-приятный – о *Stabat Mater* Перголези[338] в обработке русского генерала Львова[339], что я и постарался выполнить в соответствующем объеме[340]. По собственной инициативе я написал, уже в более простом тоне, статью: *Du métier du Virtuose et de l'indépendance du Compositeur*[341].

Между тем в середине лета неожиданно приехал в Париж на две недели Мейербер. Он выказал мне большое участие и

любезность. Я сообщил ему свою идею написать одноактную оперу, которую можно было бы поставить одновременно с балетом, и попросил познакомить меня с новым директором Парижской оперы Леоном Пийе[342]. Мейербер отправился со мной к этому господину. Но при этом обнаружилась неприятная для меня неожиданность: во время серьезного обсуждения вопроса о том, что со мной делать, Мейерберу пришло в голову предложить мне написать сообща с другим композитором одноактную балетную пьесу. Об этом я, конечно, и слышать не хотел и передал г-ну Пийе сжатый набросок сюжета «Летучего Голландца». Так обстояли дела, когда Мейербер опять, на этот раз надолго, покинул Париж.

106

Не получая в течение продолжительного времени никаких известий от Пийе, я продолжал прилежно работать над «Риенци». Но, к большому огорчению, мне приходилось часто прерывать работу для выполнения заказов Шлезингера, которые помогали кое-как зарабатывать. Ввиду того что сотрудничество с *Gazette musicale* приносило очень мало дохода, Шлезингер предложил мне однажды создать методу для игры на корнет-а-пистоне[343]. Видя, что я недоумеваю, он прислал мне пять уже существующих различных школ для любимого домашнего инструмента парижской молодежи. Из этих пяти школ я должен был попросту скомбинировать шестую, потому что для Шлезингера все сводилось к тому, чтобы иметь такое руководство в своем арсенале. Я принялся серьезно ломать себе голову, как это сделать, когда Шлезингер, которому как раз прислали уже готовую школу, избавил меня от этой работы.

Но зато я должен был написать не менее четырнадцати сюит для корнет-а-пистона. Под такими сюитами подразумевались попурри из оперных мелодий, переложенных для этого инструмента. Чтобы снабдить меня материалом для работы, Шлезингер прислал мне ни более ни менее как шестьдесят полных клавираусцугов различных опер. Просмотрев их и выбрав подходящие для сюит мелодии, я отметил в каждом томе нужные страницы и затем воздвиг из шестидесяти клавираусцугов оригинальное сооружение на рабочем столе, чтобы, не вставая с места, иметь под рукой мелодический материал в возможном разнообразии.

Когда работа была уже в полном разгаре, Шлезингер, к моему большому удовлетворению, хотя и немалому смущению моей

бедной жены, передал мне, что Шильц [Schiltz], лучший виртуоз на корнет-а-пистоне в Париже, которому он давал работу для просмотра перед печатанием, заявил, что я не имею ни малейшего понятия об этом инструменте и что я сплошь и рядом беру слишком высокие тональности, с которыми парижанам не справиться. Та часть, которую я успел уже сделать, была все-таки принята ввиду того, что Шильц выразил готовность исправить ее, за каковую любезность ему была отчислена половина моего гонорара. От дальнейшего же выполнения заказа я был избавлен, и шестьдесят клавираусцугов совершили обратное путешествие в удивительный магазин на Рю-Ришелье.

С моими доходами дело, таким образом, обстояло довольно плохо. Нужда в доме у нас росла. Но зато я снова получил возможность беспрепятственно заняться последней отделкой «Риенци». 19 ноября я, наконец, закончил эту обширнейшую из всех опер. Я еще раньше решил отдать ее для первой постановки Дрезденскому придворному театру, чтобы в случае успеха проложить себе мост для возвращения в Германию. На Дрездене я остановился потому, что в тамошнем теноре Тихачеке[344] видел лучшего исполнителя для главной роли. К тому же я рассчитывал на свое знакомство с дружески расположенной ко мне с прежних времен Шрёдер-Девриент, из симпатии к моей семье некогда хлопотавшей, хотя и безуспешно, о постановке «Фей» в Дрезденском придворном театре. Кроме того, секретарь театра, придворный советник Винклер[345] (известный под именем Теодора Хелла), был старый друг моей семьи, да и с капельмейстером Райсигером[346] я был знаком. Мы провели с ним, по случаю юношеской экскурсии с Апелем в Богемию, веселый вечер в Дрездене. Ко всем этим лицам я написал соответствующие убедительные письма, прибавив официальное послание к генерал-интенданту придворных театров, господину фон Люттихау[347], даже формальное прошение к королю Саксонскому. Все это я приготовил для отправки.

107

Предварительно я позаботился точно указать при помощи метронома темпы в моей опере. За неимением такого инструмента мне пришлось его занять, и в одно прекрасное утро, спрятав метроном под тоненьким пальто, я вышел из дому, чтобы отнести его владельцу. День, в который это произошло, был одним из удивительнейших в моей жизни: все бедствия моего тогдашнего положения как будто соединились вместе, чтобы

сразу обрушиться на меня поистине ужасным образом.

Помимо того, что со дня на день мне все труднее становилось добывать жалкую сумму франков, необходимых для ведения нашего весьма скудного хозяйства, теперь как раз наступил срок выплат по нескольким векселям, которые, как это было принято в Париже, я в свое время, устраивая новую квартиру, выдал в обеспечение платежа. В ожидании какого-нибудь выхода из этого положения я должен был склонить владельцев векселей к отсрочке. Так как подобные векселя, как ценности чисто коммерческие, переходят из рук в руки, то мне пришлось разыскивать многих лиц в самых различных частях города. В названный день мне предстояло уломать торговца сыром, жившего на пятом этаже в Сите[348]. В то же время я решил обратиться с просьбой о помощи к брату моих зятьев, Генриху Брокгаузу, приехавшему тогда в Париж. Я намеревался зайти к Шлезингеру и взять у него хотя бы столько денег, сколько нужно на отправку партитуры.

Захватив с собою метроном, я с раннего утра вышел из дому, с тяжелым сердцем простившись с Минной, знавшей по опыту, что когда я отправляюсь добывать денег, до позднего вечера меня не будет дома. На улицах стоял густой туман, и первое, что я увидал, выйдя из дверей дома, был Роббер, пропавший год тому назад. Мне казалось, что предо мной привидение. Громким голосом я позвал собаку. Она сразу узнала меня и подошла довольно близко. Но когда, вытянув руки, я направился к ней, это резкое движение, по-видимому, вызвало у животного, не менее меня захваченного врасплох неожиданной встречей, страх перед наказаниями, какие я, к сожалению, применял к нему в последнее время нашей совместной жизни. Этот страх совершенно заглушил, очевидно, все другие воспоминания: собака пугливо бросилась от меня в сторону и, когда я пустился за ней, все быстрее стала убегать. Для меня было ясно, что она меня узнала, потому что на углах она пугливо оборачивалась и, заметя, что я, как безумный, бегу за нею, с удвоенной скоростью пускалась дальше. Так я гнался за ней среди все гуще застилавшего улицы тумана, обливаясь потом, задыхаясь, с метрономом под мышкой, пока окончательно не потерял ее из виду у церкви Святого Роха[349]. Несколько минут я стоял, точно окаменелый, неподвижно глядя в туман. Я спрашивал себя, что означает это призрачное появление товарища моих путевых приключений в этот ужасный день? То обстоятельство, что он бежал от своего прежнего господина с пугливостью дикого зверя, казалось мне печальным предзнаменованием и наполняло сердце странной горечью.

Глубоко потрясенный, я, с подкашивающимися коленями, пустился дальше по своим невеселым делам. Получив от Генриха Брокгауза ответ, что он решительно ничем не в состоянии мне помочь, я ушел с чувством унижения, которое всячески старался скрыть от него. Результаты моих дальнейших шагов были столь безнадежны, что, проторчав под конец несколько часов в конторе Шлезингера, где мне пришлось выслушивать пустейшие, намеренно растянутые разговоры с посетителями, я с наступлением ночи вернулся домой, не добившись решительно никакой помощи. Еще с улицы я заметил у окна Минну, высматривавшую меня в сильнейшей тревоге. Предчувствуя неудачу, она тем временем обратилась к нашему жильцу и пансионеру, флейтисту Бриксу, которого мы с трудом, но терпеливо переносили ради его добродушия, с просьбой дать ей небольшую сумму вперед. Благодаря этому она имела возможность приготовить подкрепляющий ужин.

Дальнейшую помощь на некоторое время я извлек, хотя и ценой тяжелых жертв, из успеха одной оперы Доницетти. Шлезингер, потерпев значительные потери на операх Галеви[350], приобрел очень слабое произведение итальянского маэстро, «Фаворитка», пользовавшееся, однако, благодаря двум небольшим кабалетам значительным успехом у низко павшей в музыкальном отношении парижской публики. Зная мое беспомощное положение и решив использовать его, он однажды утром влетел ко мне с сияющим лицом и потребовал карандаш и бумагу, чтобы сразу ослепить громадной цифрой доходов, которые он намеревался мне предоставить. Получив требуемое, он написал следующее: «Фаворитка», полный клавираусцуг; клавираусцуг без текста в 2 руки; то же в 4 руки; полное переложение для квартета; то же для двух скрипок; то же для корнет-а-пистона. За все эти работы – 1100 франков. Аванс – 500 франков. Я сразу понял, какую страшную обузу взвалю на себя, приняв этот заказ, но все-таки не колебался ни минуты.

Притащив домой эти 500 франков, выданные мне пятифранковыми монетами, я, к нашему общему восторгу, выложил всю кучу денег на стол. Как раз в это время к нам случайно пришла сестра Цецилия Авенариус. Зрелище нашего богатства подействовало на нее успокаивающим образом, уничтожив нерешительность, какую она до сих пор проявляла в своих отношениях с нами. С этих пор мы стали видеться чаще, и нередко она приглашала меня с Минной по воскресеньям к обеду.

Мне было, однако, совсем не до развлечений. Потрясения последнего времени произвели на меня такое серьезное действие, что, словно в искупление всех когда-либо совершенных мною

грехов, я наложил на себя кару, отдавшись всецело унизительной работе, в которой заключалось мое единственное спасение. Для экономии топлива мы ограничили нашу квартиру одной только спальней, которая служила нам одновременно гостиной, столовой и рабочей комнатой. Достаточно было сделать два шага, чтобы прямо от постели очутиться за рабочим столом, от которого простым поворотом стула я переходил в столовую. Вставал я с этого стула лишь поздно вечером, чтобы лечь опять в постель. Самым регулярным образом, через каждые четыре дня, я разрешал себе некоторый отдых в виде непродолжительной прогулки. Такой образ жизни, продолжавшийся почти всю зиму, положил начало болезни органов брюшной полости, от которой я уже не мог отделаться почти никогда.

108

Доходы еще увеличились, когда я взял на себя мучительную и поглощавшую массу времени корректуру доницеттиевских опер, за что я выудил у Шлезингера 300 франков, пользуясь тем, что у него не было никого, кто мог бы исполнить такую работу. При этом мне надо было еще найти время написать оркестровые партии моей «Фауст-увертюры», которую я все еще не терял надежды услышать в исполнении Оркестра консерватории.

И чтобы противопоставить хоть что-нибудь той унизительной музыкальной работе, за которую я взялся, я сочинил небольшую новеллу: «Паломничество к Бетховену» [Eine Pilgerfahrt zu Beethoven], появившуюся в Gazette musicale под заглавием *Une visite a Beethoven*[351]. Шлезингер не скрыл от меня, что новелла обратила на себя внимание и чрезвычайно понравилась, и что в самом деле многие литературные листки и газеты перепечатали ее целиком или частями. Он советовал мне продолжать в таком же роде. Тогда я написал вариант этой новеллы под названием «Конец одного музыканта в Париже» [Das Ende eines Musikers in Paris], озаглавленный по-французски: *Un musicien étranger à Paris*[352]. В нем я вознаградил себя за все перенесенные унижения. Он понравился Шлезингеру гораздо меньше, но зато доставил мне трогательные выражения одобрения, главным образом со стороны бедняги, заведующего конторой Шлезингера, и хвалебный отзыв Г. Гейне, сказавшего: «Такую вещь Гофман не был бы в состоянии написать». Даже Берлиоз[353] отозвался на мою новеллу, упомянув о ней одобрительно в одном из своих фельетонов в *Journal des Débuts*.

Следующая музыкально-эстетическая статья «Об увертюре»

заслужила мне его симпатии, правда, главным образом за то, что я выставил увертюру Глюка к «Ифигении в Авлиде» как образец искусства, осветив тем самым собственный взгляд на композиции этого рода.

Это придало мне мужества искать более близкого знакомства с Берлиозом. Я давно был ему представлен в конторе Шлезингера, где с тех пор до-вольно часто встречался с ним. Я преподнес ему экземпляр своих «Двух гренадеров», но не мог от него ничего добиться по их поводу. Он сказал мне, что играет немного на гитаре и потому не в состоянии сыграть их на рояле. Но его крупные инструментальные произведения, которые я еще в прошлую зиму слышал несколько раз под его управлением, произвели на меня большое впечатление. В ту зиму (1839–1840) он в трех концертах, на одном из которых я присутствовал, исполнил в первый раз свою симфонию «Ромео и Джульетта».

Это был для меня совершенно новый мир, в котором я хотел разобраться с полным беспристрастием, исходя только из личных впечатлений. Прежде всего, на меня ошеломляющим образом подействовала необыкновенная виртуозность оркестрового исполнения, какой я себе раньше и не представлял. Фантастическая смелость и необыкновенная ясность самых рискованных комбинаций, встававших с такой отчетливостью, что они казались почти осязаемыми, совершенно подавляла мое собственное музыкально-поэтическое чувство. Я весь ушел слухом в вещи, о которых до сих пор не имел ни малейшего понятия и которые должен был себе уяснить. Правда, немало мест в «Ромео и Джульетте» производили на меня впечатление пустоты и незначительности, и это было тем более неприятно, что, с другой стороны, отдельные увлекательные моменты в этом произведении, неудачном по своим размерам и по своему построению, действовали на меня с необыкновенной силой и убивали всякую возможность критического к ним отношения.

Вслед за этим Берлиоз в ту же зиму исполнил несколько раз свою «Фантастическую симфонию» и «Гарольда». Уже обе эти вещи вызвали мое изумление и восхищение, первая главным образом вплетенными в нее музыкальными жанровыми картинками, вторая почти вся целиком. Но лишь последнее произведение этого удивительного композитора, его «Траурная симфония в память жертв Июльской революции»[354], написанная для громадного, самым остроумным образом скомбинированного военного оркестра и исполненная летом 1840 года по случаю открытия Июльской колонны на площади Бастилии, показала мне все величие и мощь этой в своем роде единственной и несравненной художественной натуры. Однако я никогда не мог

превозмочь странного, глубокого и серьезного стеснения, которое внушала мне эта фигура во всей своей цельности. У меня всегда оставался в душе некоторый страх перед чем-то навсегда для меня чуждым, и этот страх вызывал во мне целый ряд пытливых размышлений о том, что нет такого крупного произведения Берлиоза, которое не пленяло бы меня и в то же время не вызывало бы во мне отвращения, даже скуки. Эту мучительную загадку, какой в течение многих лет являлся для меня Берлиоз, я полностью разгадал только впоследствии.

109

Но не подлежит сомнению, что в то время я чувствовал себя школьником перед Берлиозом. Поэтому я и пришел в большое смущение, когда Шлезингер, решив использовать успех моей новеллы в благоприятном для меня смысле, предложил включить в программу большого концерта, устраиваемого редакцией *Gazette musicale*, что-нибудь из моих оркестровых вещей. Я понимал, что ни одна из имеющихся у меня в запасе композиций ни с какой стороны не пригодна для данного случая. Моей новой «Фауст-увертюре» я еще не доверял, главным образом потому, что ее чрезвычайно тонкое и нежное заключение, как мне казалось, могло бы иметь внешний успех только у расположенной ко мне публики. К тому же мне готовы были предоставить оркестр второго ранга – тогдашний оркестр Валантино[355] из казино на Рю-Сент-Оноре – и всего лишь одну репетицию. Вот почему я решил, что остается или совсем отказаться от сделанного мне предложения, или попытать счастья с моей поверхностной юношеской работой, магдебургской увертюрой «Колумб». Я остановился на последнем.

Когда я отправился за оркестровыми партиями к Хабенеку, все еще хранившему их в консерваторском архиве, он сухо, но благожелательно указал на опасность выступить с этим произведением перед парижской публикой, так как оно, как он выразился, слишком «*vague*»[356]. Большие затруднения встретились из-за невозможности найти исполнителей для шести труб. Этот инструмент, которым немцы владеют с таким искусством, в парижских оркестрах лишь редко находит для себя хорошего музыканта. Корректор моих сюит для корнет-а-пистона, Шильц, благодушно принял во мне участие. Он посоветовал сократить число труб до четырех, причем поручился за хорошее исполнение только двух из них. И действительно, на репетиции этот главный эффектный ресурс доставил мне очень много возни,

совершенно обескуражившей меня. Высокие, нежные места ни разу не были исполнены чисто.

Кроме того, так как мне не было дано дирижировать самому, пришлось иметь дело с дирижером, глубоко убежденным, что мое произведение не более как ерунда. Взгляд его, как мне казалось, разделял весь оркестр. Берлиоз, присутствовавший на репетиции, молчал. Он не подбадривал меня, но и не обескураживал; улыбкой и легким вздохом он как бы говорил мне, что успех в Париже – дело не легкое.

В самый вечер концерта (4 февраля 1841 года) публика, состоявшая главным образом из подписчиков *Gazette musicale* и, следовательно, из лиц, знакомых с моей новеллой, была, по-видимому, настроена ко мне дружелюбно. Меня уверили даже, что моя увертюра, как бы она ни показалась скучна, без сомнения, вызвала бы аплодисменты, если бы слушатели, которые в Париже относятся с особенным вниманием только к виртуозной стороне произведения и к удачному исполнению известных *опасных* мест, не были доведены до состояния еле сдерживаемого негодования злополучными трубачами, фальшивившими на самых эффектных нежных тонах. Я не скрывал от себя, что провалился, что после такого бедствия Париж для меня больше не существует и что мне остается только одно: снова запереться в жалкой спальне для аранжировки доницеттиевских опер.

110

Мое отречение от мира при полном углублении в работу было так велико, что, как кающийся грешник, я перестал стричь бороду и, к большому огорчению жены, отрастил ее в первый и единственный раз в жизни.

Я все сносил терпеливо, и только пианист, живший за стеной и почти целый день разучивавший фантазию Листа на темы из «Лючии ди Ламмермур», приводил меня в настоящее отчаяние. Чтобы дать ему некоторое понятие о мучениях, которые я претерпевал, я однажды перетащил из гостиной в спальню страшно расстроенный рояль, поставил его у стены, примыкающей к комнате соседа, и попросил Брикса принести флейту. Мы с ним разыграли увертюру к «Фаворитке», которую я только что закончил аранжировать для рояля и скрипки (или флейты). Это, по-видимому, не на шутку напугало моего соседа, молодого учителя музыки. На следующее утро жена консьержа сказала мне, что он переезжает на другую квартиру, что, в свою очередь, несколько пристыдило меня.

У этой женщины выработалось к нам почтительно-дружелюбное отношение. Вначале мы пользовались ее услугами для разных неизбежных домашних работ, главным образом на кухне, а также для чистки платьев, обуви и т. д. Но в конце концов и то небольшое жалованье, какое мы ей платили, оказалось нам не по средствам, а Минне пришлось подвергнуться унижению и отказаться от ее услуг, чтобы впредь самой, без всякой помощи исполнять черную домашнюю работу. Желая скрыть это от нашего пансионера, жена моя, сама готовившая, сама мывшая посуду, должна была еще и чистить сапоги для него. В сущности, нам трудно было переносить это унижение перед консьержем и его женой. Но мы были неправы: эти люди проявляли свое уважение к нам с увеличенной вежливостью, к которой, правда, примешивалась некоторая фамильярность. Так, например, муж часто пускался со мной в разговоры о политике. Это было время, когда против Франции встал Четверной союз, когда положение при временном министерстве Тьера[357] считалось чрезвычайно серьезным, и мой консьерж однажды успокаивал меня следующими словами: *«Monsieur, ill y a quatre hommes en Europe qui s'appellent: le roi Louis Philippe, l'empereur d'Autriche, l'empereur de Russie, le roi de Prusse; eh bien, ces quatre sont des couillons; et nous n'aurons pas la guerre»*[358].

По вечерам я большей частью не оставался без общества. Мои немного-численные друзья должны были привыкнуть к тому, что я беседовал с ними, склонясь над нотной бумагой и продолжая работать до поздней ночи. Под Новый год они устроили глубоко тронувший меня сюрприз, сговорившись между собою отпраздновать этот вечер со мной. Первым позвонил Лерс, явившийся с большим телячьим окороком. За ним пришли Китц с ромом, сахаром и лимонами, Пехт с гусем, Андерс с двумя бутылками шампанского, извлеченными из запаса, который он получил когда-то в подарок от одного инструментального мастера в благодарность за хвалебную статью о его роялях и хранил для особо торжественных случаев. Я швырнул в сторону отвратительную «Фаворитку» и с истинным одушевлением отдался радостной пирушке с друзьями.

Все должны были принять участие в приготовлениях – затопить печь в гостиной, помочь жене на кухне, сбегать в лавочку за недостающими припасами. Ужин превратился в вакхическое пиршество. Когда вслед за шампанским начал оказывать действие и пунш, я обратился к присутствующим с торжественной речью, вызывавшей непрекращавшийся хохот моих друзей. Поощряемый таким успехом, я не мог остановиться и увлекся до такой степени, что, не довольствуясь стулом, на

который я встал в увлечении собственным пафосом, я вскочил на стол и с высоты его принялся проповедовать восхищенным слушателям евангелие самого бессмысленного презрения к миру с восхвалением южноамериканских республик, пока у обессилевшей от хохота компании смех не перешел в слезы. В конце концов пришлось всех приютить у себя, так как нечего было и думать о том, чтобы друзья наши в таком состоянии отправились домой.

Первый день 1841 года застал меня сидящим в покаянии над «Фавориткой». Второй такой же, хотя и несравненно более торжественный вечер мне вспоминается, когда нас посетил знаменитый скрипач Вьётан[359], случайно оказавшийся старым знакомым Китца. Молодой артист, пользовавшийся тогда громадным успехом в Париже, целый вечер занимал меня и друзей своей прекрасной игрой, что придало моей гостиной совершенно необычный блеск. За такую любезность Китц отблагодарил его тем, что доставил его домой, в отель, находившийся на той же улице, верхом на собственных плечах.

В начале этого года меня постиг тяжелый удар, вызванный незнанием парижских правил. Мы, само собой разумеется, только ждали окончания контрактного года, чтобы отказаться от нашей квартиры. Когда этот срок наступил, я сам отправился к домохозяйке, молодой, очень богатой вдове, жившей в собственном отеле в Марэ[360]. Она приняла меня с некоторым смущением, сказала, что переговорит с управляющим, и направила меня к нему. Письменно мне было сообщено, что мой отказ от квартиры был бы приемлем только в том случае, если бы я заявил о нем накануне вечером, и что вследствие моего упущения я обязан, согласно условию, нанять квартиру еще на год. Я в ужасе поспешил к управляющему. С трудом добившись личного с ним разговора, я нашел пожилого, по-видимому, парализованного ужасными болезнями, неподвижно лежащего господина. Обрисовав ему откровенно свое положение, я самым сердечным образом просил его походатайствовать перед домохозяйкой об освобождении меня от контракта. В ответ на это я услышал лишь, что это моя вина, а не его, что я опоздал на день, и что он советует мне позаботиться о своевременной уплате квартирных денег. Мой консьерж, которому я в большом горе рассказал об этом свидании, в утешение заметил относительно управляющего: *«J'aurais pu vous dire cela, car voyez, monsieur, cet homme ne vaut pas l'eau qu'il boit»*[361].

Это совершенно непредвиденное несчастье разрушило все наши надежды на то, что нам удастся выкарабкаться из финансового кризиса. Некоторое время мы искали возможности получить еще одного жильца. Но это нам не удалось, и с Пасхой мы вступили в новый контрактный год, не найдя никакого выхода из создавшегося положения. Наконец, в один прекрасный день консьерж сообщил нам о каком-то семействе, желавшем снять на несколько месяцев нашу квартиру с мебелью. С радостью мы ухватились за это обстоятельство, чтобы иметь, по крайней мере, возможность уплатить следующий квартирный взнос. Появилась надежда на то, что, раз выехав из этой злополучной квартиры, мы найдем какой-нибудь способ окончательно развязаться с нею. Не теряя времени, мы принялись искать в окрестностях Парижа дешевого летнего помещения.

Нас направили в Мёдон[362], и действительно, там мы сняли квартиру по дороге, соединяющей Мёдон с близлежащим Бельвю[363]. Покинув злополучный дом на Рю-де-Эльде, консьержу

которого я поручил сдать впоследствии нашу квартиру кому угодно, мы кое-как устроились в нашем временном прибежище, где нам пришлось приютить и жильца, добродушного флейтиста Брикса. У бедняги тоже наступил критический момент, и, не имея денег, он был бы поставлен в чрезвычайно затруднительное положение, если бы как раз теперь мы пожелали выключить его из нашего домашнего хозяйства. 29 апреля произошло это жалкое переселение, бывшее лишь бегством от невозможного к непостижимому. Мы решительно не знали, на какие средства проживем ближайшее лето, так как заказы Шлезингера иссякли, и никакого другого источника пока не предвиделось.

112

По-видимому, не оставалось ничего, кроме журналистской работы, которая при всей своей малой доходности пока все же доставила мне некоторый успех. Еще прошлой зимой я написал для *Gazette musicale* довольно большую статью о веберовском «Фрейшютце»[364], которая должна была подготовить публику к предстоявшей в Парижской опере постановке с добавлением речитативов Берлиоза. Этой статьей я, кажется, вызвал к себе неприязнь Берлиоза. Я не мог не указать в ней на рискованность подобного предприятия: включить именно это произведение, исходящее по форме своей из старинного музыкального зингшпиля, в изысканный репертуар Парижской оперы путем добавлений, которые должны были совершенно исказить его первоначальные размеры. Хотя результат постановки и оправдал в полной мере мое предположение, все же участники предприятия не менее враждебно были настроены против меня.

Но зато, с другой стороны, я получил истинное удовлетворение в том, что статья моя обратила на себя внимание знаменитой Жорж Санд. В предисловии к фантастическому рассказу из провинциальной французской жизни она пыталась возражать против существующих сомнений относительно способности французов схватывать во всей его оригинальности тот сказочный, мистический народный элемент, который с такой яркостью выразился во «Фрейшютце». При этом она ссылалась на мою статью.

Новый толчок к журналистской деятельности дали мне мои хлопоты пристроить в Дрездене «Риенци». Секретарь тамошнего театра, уже упомянутый Винклер, сообщал разные подробности о ходе дела. Но в качестве издателя низкодоходной *Abendzeitung* [«Вечерней газеты»] он воспользовался случаем приобрести во

мне дарового корреспондента, вынуждая присылать ему частые письма. Если я хотел узнать от него что-нибудь о принятии к постановке моей оперы, я должен был предварительно расположить его к ответу корреспондентским сообщением. Бесконечно затянувшиеся переговоры с придворным театром дали мне, таким образом, случай написать бесчисленное множество корреспонденции. Теперь я попал в весьма затруднительное положение, потому что давно уже фактически запер себя в своей спальне и совершенно был лишен живых парижских впечатлений.

113

Это отдаление от парижской жизни, как художественной, так и социальной, где во всем сказывалась погоня за внешними эффектами, имело более серьезные основания. Отчасти тяжелые переживания, отчасти подготовлявшееся внутренне самым ходом моего развития отвращение к тем сторонам артистического и общественного быта, которые раньше имели в моих глазах такую громадную притягательную силу, с ужасающей быстротой оттолкнули меня от всякого соприкосновения с этим миром. Правда, постановка «Гугенотов», которую я видел здесь в первый раз, практически ослепила меня. Прекрасный оркестр, чрезвычайно тщательная и эффектная инсценировка заставляли меня предвкушать те широкие возможности, какие открывает перед нами столь совершенная художественная техника.

Но, странным образом, мне отнюдь не хотелось часто присутствовать при подобных постановках. Вскоре я научился карикатурно подражать манере певцов, и мне удавалось приводить в восхищение друзей демонстрацией новейших, модных в Париже, безвкусно утрированных приемов пения. Конечно, и композиторы, спекулирующие на успехе нелепых модных течений, не ушли от моей язвительной критики. Когда же такое поверхностное, совершенно не французское, жалкое изделие, как доницеттиевская «Фаворитка», завладело на продолжительное время прежде столь бескомпромиссным театром, как Парижская опера, мое последнее терпение, с каким я старался сохранить уважение к деятельности этого «первого лирического театра в мире», исчерпалось.

За время своего пребывания в Париже я, кажется, был в Парижской опере не более четырех раз. «Опера-Комик» оттолкнула меня сразу как странной холодностью исполнения, так и чрезвычайно низким уровнем исполнявшейся музыки. Та же холодность исполнения отвратила меня и от певцов Итальянской

оперы. Пользовавшиеся известностью и популярностью, эти артисты, выступавшие в течение многих лет не более чем в четырех операх, не могли меня вознаградить за отсутствие всякого, даже самого элементарного творческого тепла, которое доставляло мне столько радости в игре Шрёдер-Девриент. Я понимал, что все здесь идет по пути разрушения, но вместе с тем не чувствовал ни надежды, ни потребности увидеть обновление того, что разрушалось.

Гораздо больше нравились мне небольшие театры – в них я увидел французский талант в его настоящем свете. Но я был слишком поглощен стремлением найти для себя самого какие-нибудь внутренние, связующие с окружающим миром нити, чтобы еще сохранить способность делать праздные наблюдения над явлениями, мне совершенно несимпатичными. Кроме того, мои заботы и нужда были с самого начала так велики, и полная бесплодность моего парижского предприятия так ясно вставала перед моим сознанием, что скоро я стал с досадой или равнодушием отклонять всякие предложения посмотреть ту или иную вещь на сцене. Несколько раз я даже, к большому огорчению Минны, отсылал обратно билеты в *Théâtre Français*[365] на представления с участием Рашели[366]. Вообще только однажды я посетил этот знаменитый театр в деловых интересах моего столь нуждавшегося в корреспонденциях дрезденского покровителя.

Чтобы заполнять столбцы его *Abendzeitung*, я без малейшего угрызения совести пользовался тем, о чем мне рассказывали по вечерам Андерс и Лерс, сами никогда ничего не переживавшие и передававшие только вычитанное из газет или подслушанное в ресторанах за табльдотом[367]: этот материал я известным образом комбинировал, стараясь придать ему журнальную пикантность, с легкой руки Гейне сильно вошедшую тогда в моду. Я не сомневался при этом, что в один прекрасный день мой добрый придворный советник Винклер раскусит тайну моего знакомства с художественным миром Парижа. По собственной инициативе я написал для его пришедшей в полный упадок и никем больше не читаемой газеты довольно большую статью о постановке «Фрейшютца»[368], которая должна была его особенно интересовать как опекуна детей Вебера. Так как он продолжал уверять меня, что не успокоится, пока не доставит мне определенных гарантий постановки «Риенци», я в порыве благодарности послал ему еще немецкий оригинал моей новеллы о Бетховене. Единственный печатный оттиск этих рукописей содержится в его газете за 1841 год, издававшейся в Дрездене у Арнольда[369] и теперь совершенно прекратившей свое

существование.

114

Для моей временной литературной деятельности открылась новая перспектива в предложении Левальда, издателя ежемесячного беллетристического журнала Europa. Фактически это был первый человек, познакомивший публику с моим именем. Так как в его элегантном, довольно распространенном ежемесячнике давались также музыкальные приложения, то я еще из Кёнигсберга послал ему две композиции для опубликования. Это были положенное на музыку меланхолическое стихотворение Шойрлина[370] *Der Knabe und der Tannenbaum* [«Юноша и рождественская елка»] (работа, которую я еще теперь охотно называю своей) и моя разудалая карнавальная песнь из «Запрета любви».

Когда мне пришло в голову опубликовать таким же путем небольшие французские вещицы для пения, я с этой целью отправил Левальду *Dors mon enfant, Attente* Гюго и *Mignonne* Ронсара. Он, приняв их, не только прислал мне небольшой гонорар – мой первый гонорар за композицию, – но предложил доставлять ему также статьи довольно больших объемов с занимательным по возможности изложением парижских впечатлений. Я написал для его журнала два очерка, *Pariser Amüsements* [«Парижские забавы»][371] и *Pariser Fatalitäten für Deutsche* [«Парижские бедствия немца»] [372], в которых, подражая приемам Гейне, я юмористически изобразил свое разочарование Парижем и презрение ко всему укладу жизни этого города. Для второй статьи я воспользовался, кроме того, приключениями некоего Германа Пфау [Pfau], довольно своеобразного негодяя, которого мне еще в худшие лейпцигские времена пришлось узнать ближе, чем это было желательно. С начала прошлой зимы он появился в Париже, где долго слонялся без дела, ведя жизнь бродяги, причем жалкое положение этого страшно опустившегося человека не раз требовало моего вмешательства за счет доходов от работы над «Фавориткой». Поэтому я видел восстановление некоторой экономической справедливости в том, что, использовав его парижские приключения для журнальной статьи, я вернул себе несколько франков.

115

Другое направление приняла моя литературная деятельность благодаря переговорам с директором Парижской оперы Леоном Пийе. После долгих усилий я, наконец, узнал, что последнему понравился сценический план «Летучего Голландца». Сообщив об этом, он предложил уступить ему этот план, так как в силу существующих договоров он обязан предоставлять раз-личным композиторам подобные сюжеты для небольших опер. Я пытался письменно и устно убедить Пийе, что успешной разработки этого сюжета, как поэтической, так и музыкальной, он может ждать только от меня, потому что именно это и есть мой настоящий путь. Он же встал у меня на пути лишь случайно, ознакомившись с поэтическим текстом, который ему понравился. Но никакие доводы не помогли.

Директор счел своим долгом с величайшей откровенностью прояснить мне те перспективы, на которые я рассчитывал, основываясь на рекомендации Мейербера: о заказе на композицию хотя бы и небольшой оперы нечего и думать раньше, чем через семь лет, так как на этот срок дирекция уже связана существующими обязательствами. Поэтому он советует мне быть благо-разумным и уступить за небольшое вознаграждение свой сценический план автору, которого он выберет. Если же я хочу непременно попытать счастья в самостоятельной композиции для Парижской оперы, то следует переговорить с балетмейстером о том, чтобы вставить в оперу какое-нибудь *pas* [па], для которого я мог бы написать музыку. Когда я с нескрываемым отвращением отверг это предложение, он терпеливо предоставил меня собственному упрямству.

После долгих и тщетных усилий я обратился с просьбой о посредничестве к комиссару королевских театров, Эдуарду Монне, сблизившемуся со мной как с редактором *Gazette musical*. Ознакомившись при случае с планом моего сюжета, он откровенно заявил мне, что не понимает, как этот план мог понравиться Пийе. Но раз последний, как он полагает, к собственному своему ущербу увлекся им, то он, Монне, советует, не колеблясь, принять всякое вознаграждение, какое мне будет предложено за уступку текста, потому что ему стало известно, что план этот уже передан Полю Фоше[373], зятю Виктора Гюго, с поручением разработать на его основе либретто. К тому же Фоше уверяет, что для него этот план не представляет ничего нового, так как сюжет *Vaisseau fantôme*[374] известен и во Франции. Теперь только мне стало ясно, как обстоит дело, и я выразил согласие на предложение Пийе. На совещании с Фоше, на котором я присутствовал, благодаря особым стараниям Пийе мой сценический план был оценен в 500 франков. Сумма эта была мне

выдана в театральной кассе в виде аванса за счет гонорара будущего автора.

Теперь мой летний приют на Авеню-де-Мёдон [Avenue de Meudon] обрел некоторую привлекательность. С пятьюстами франками в кармане я решил сейчас же приняться за поэтическую и музыкальную разработку «Летучего Голландца» для Германии, предоставив *Vaisseau fantôme* его французской участи.

116

Соглашение с Пийе несколько улучшило мое материальное положение, становившееся к тому времени невыносимым. Май и июнь мы кое-как пытались выбиться из нужды. Прекрасное время года, освежающий деревенский воздух, чувство освобождения от унизительной музыкальной работы, взятой исключительно ради денег и тяготившей меня всю зиму, – все это сначала подействовало на меня оживляюще и вдохновило к небольшой новелле из жизни в мире искусства *Ein glücklicher Abend* [«Счастливый вечер»] [375], напечатанной во французском переводе в *Gazette musicale*.

Но скоро полное отсутствие всяких доходов начало сказываться самым жестоким и угнетающим образом. С особенной горечью мы стали чувствовать наше положение, когда сестра моя Цецилия, заразившись нашим примером, уговорила своего мужа поселиться за городом и сняла дачу рядом с нашей. Пользуясь хотя и не блестящим, но верным положением, эти наши родственники, живя бок о бок с нами, приходя каждый день к нам в дом, и не подозревали о тех мытарствах, которые нам приходилось переносить и в которые мы считали лишним посвящать их.

Бедствия наши однажды достигли отчаянных пределов. Не имея в кармане ни одного су, я с утра отправился пешком – на проезд денег не хватило – в Париж раздобыть хотя бы пять франков. Целый день я рыскал по городу, переходя с улицы на улицу, и, ничего не добившись, был вынужден вечером отправиться с пустыми руками в мучительный обратный путь, опять же, пешком. Когда я сообщил вышедшей навстречу Минне об этих печальных результатах, она с отчаянием рассказала, что в мое отсутствие прибежал Герман Пфау в самом ужасном состоянии, только для того, чтобы что-нибудь перекусить. Она должна была отдать ему последний, взятый утром у булочника хлеб. У нас все еще оставалась надежда, что жилец Брикс, по странному стечению обстоятельств ставший теперь нашим

товарищем по несчастью и так же, как и я, отправившийся с утра в Париж раздобыть денег, вернется во всяком случае не совсем с пустыми руками. Наконец он явился, обливаясь потом, измученный, терзаемый голодом, которого он не мог утолить в городе, так как не застал никого из своих знакомых. Он молил о куске хлеба.

Достигшая такого небывалого напряжения ситуация вдохновила внезапно мою жену: она решила, что на ней лежит обязанность спасти мужчин по крайней мере от голода. В первый раз с тех пор, как мы ступили на французскую землю, под благовидным предлогом была взята у булочника, мясника и виноторговца провизия в долг. Глаза Минны сверкали, когда по прошествии часа она поставила перед нами приготовленный ею прекрасный ужин. Случайно нас застали за ужином Авенариусы, на которых такое несомненное доказательство нашего благосостояния подействовало, по-видимому, успокаивающим образом.

117

Этой крайней нужде в начале июля положила на некоторое время конец продажа текста «Летучего Голландца», с которой был связан отказ от последней надежды на успех в Париже. Покуда хватало пятисот франков, я свободно мог отдаваться творческой работе. Прежде всего, был взят напрокат рояль, которого я был лишен в течение многих месяцев. Он должен был оживить во мне веру, что я еще музыкант, после того, как с самой осени прошлого года я сконцентрировал все свои умственные силы только на журналистской работе и аранжировке опер. Текст «Летучего Голландца», который я быстро привел к концу еще во дни нужды, вызвал большой интерес Лерса. Он прямо заявил, что мне никогда не удастся написать ничего лучшего, что «Летучему Голландцу» суждено стать моим «Дон Жуаном». Оставалось сочинить музыку.

В конце прошлой зимы, когда я еще надеялся разработать этот сюжет для французской оперы, я вполне отделал, поэтически и музыкально, несколько номеров, дав перевести текст Эмилю Дешану[376], для пробного испытания, до которого дело, однако, не дошло. То были баллада Сенты, песня норвежских матросов и песня призрачного экипажа «Летучего Голландца». С тех пор я настолько далеко отошел от музыки, что теперь, когда рояль был доставлен на мою квартиру, я целый день не решался дотронуться до него. Я боялся, что ничего больше не в состоянии

уже придумать, – как вдруг мне пришло в голову, что я забыл записать песню штурмана из первого акта, хотя, с другой стороны, решительно не помнил, чтобы она сложилась у меня раньше, тем более что и стихи к ней я успел закончить только что. Я сейчас же набросал эту песню, и она мне понравилась. То же самое повторилось и с песней прях. Но, записав обе эти вещи, я, по основатель-ном размышлении, все-таки должен был себе сказать, что они пришли мне в голову только теперь. Это открытие привело меня в безумный восторг. В течение семи недель вся музыка «Летучего Голландца» была закончена, вплоть до инструментовки.

С этих пор все ожило. Моя безумная веселость приводила всех в изумление. Родственники наши Авенариусы окончательно убедились, что дела мои в самом деле очень хороши, судя по моему настроению. Я часто совершал большие прогулки по лесу и даже нередко помогал Минне собирать грибы, что, к сожалению, в ее глазах являлось главным очарованием наших лесных прогулок, хозяина же нашего приводило в ужас. Всякий раз, завидя нас возвращающимися из лесу с добычей, он уверял, что в конце концов мы отравимся грибами.

Судьба, почти всегда насылавшая на меня какие-нибудь приключения, свела меня и здесь с удивительнейшим оригиналом, которого, впрочем, можно было встретить в окрестностях не только Мёдона, но и Парижа. Это был г-н Жаден [Jadin], старик такого почтенного возраста, что, по его словам, он помнил еще маркизу Помпадур, которую видел когда-то в Версале, но вместе с тем невероятно бодрый. По-видимому, сам он поставил себе целью мистифицировать людей, постоянно вводя их в заблуждение относительно своего истинного возраста. Все делая собственными руками, он наготовил для себя неимоверное количество париков самых разнообразных оттенков, начиная с юношески белокурых кудрей до почтенных серебристых локонов. Носил он их попеременно, смотря по настроению. Занимаясь всем чем угодно, он особенно увлекался, к моей большой радости, живописью. Меня нисколько не шокировало, что все стены его квартиры были увешаны детскими карикатурами из мира животных, и даже то, что он свои шторы расписал снаружи самым нелепым образом. Напротив, все это только укрепляло меня в пред-положении, что он не занимается музыкой.

Но, к моему ужасу, в один прекрасный день оказалось, что странно фальшивые звуки арфы, откуда-то доносившиеся до моего слуха, исходили именно из его квартиры, помещавшейся в подвальном этаже. Там у него стояли две клавироарфы[377]

собственного изготовления, на которых, как он мне сообщил, он давно уже не играл, но начнет снова прилежно упражняться, чтобы доставить мне удовольствие. Мне, однако, удалось отклонить его от этого намерения. Я просто сказал ему, что врач воспретил мне слушать игру на арфе, так как инструмент этот вреден для моих нервов.

Словно фантастическая фигура из сказок Гофмана, стоит он у меня в памяти в том самом виде, в каком он явился ко мне в последний раз. Когда мы поздней осенью переезжали в Париж, он попросил нас перевезти вместе с нашими вещами громадных размеров печную трубу, за которой он скоро придет. И действительно, в один очень холодный день Жаден появился на нашей новой парижской квартире в необычайно легкомысленном, собственноручно изготовленном костюме, состоявшем из тоненьких светло-желтых брюк, очень короткого светло-зеленого фрака с необыкновенно длинными фалдами и выпущенными кружевными жабо и манжетами, в белокуром парике и такой крохотной шляпе, что она беспрестанно сваливалась с его головы. В довершение всего он нацепил на себя множество фальшивых драгоценностей. Все это он напялил на себя в искреннем убеждении, которого не скрывал, что в элегантном Париже нельзя одеваться с такой же простотой, как на даче. Представ перед нами в таком виде, он попросил свою печную трубу. На наш вопрос, кто ему доставит ее на дом, он с улыбкой выразил удивление нашей беспомощности, схватил огромную трубу под мышку и самым решительным образом отказался от наших услуг, когда мы хотели помочь ему снести ее хотя бы с лестницы. На этот маневр он потратил целых полчаса. Весь дом сбежался на такое зрелище, но, нисколько не смущаясь, он выволок трубу на улицу и, поражая своей элегантной походкой, скоро исчез у нас из виду навсегда.

118

Об этом коротком, но столь богатом по содержанию периоде жизни, когда, принадлежа внутренне всецело самому себе, я беспрепятственно отдавался радости чистого художественного творчества, могу рассказать не много. Скажу только, что к концу его я чувствовал силу бодро и спокойно пойти навстречу несравненно более продолжительной полосе тревог и нужды, которую я предвидел. Полоса эта и наступила, не заставив себя долго ждать.

Мои пятьсот франков пришли к концу одновременно с окончанием последней сцены «Летучего Голландца». Но их уже не

хватило для обеспечения спокойствия, необходимого мне для того, чтобы написать увертюру. Ее пришлось отложить до наступления благоприятного поворота в моем положении, а пока снова начать борьбу за существование, на которую уходило бесконечно много времени. Консьерж дома на Рю-дю-Эльдер явился к нам с известием, что таинственное семейство, до сих пор снимавшее нашу квартиру, выехало, и что отныне нам придется платить за наем. Я должен был заявить, что больше не хочу ничего знать об этой квартире и что предоставляю хозяину вознаградить себя продажей оставшейся в ней мебели. Это и было сделано с значительными потерями, и обстановка, за которую я еще не погасил и половины долга, пошла в уплату за квартиру, которой мы больше не пользовались.

Ценой невероятных лишений я старался сохранить для себя хоть немного свободного времени, чтобы закончить инструментовку «Летучего Голландца». Суровая осенняя пора наступила в этом году исключительно рано, обитатели дач один за другим возвращались в Париж, среди прочих и Авенариусы. Мы одни не могли и думать об этом, потому что у нас не было средств для переезда. Жадену, выразившему удивление по этому поводу, я объяснил, что очень спешу с работой и считаю нужным избегать всякого перерыва, несмотря даже на холод, весьма чувствительный в неприспособленной для зимнего жилья квартире.

Своего избавления я ждал от одного старого кёнигсбергского знакомого, Эрнста Кастеля, молодого состоятельного купца. Посетив нас недавно в Мёдоне, откуда повез в Париж, чтобы угостить роскошным обедом, он обещал в скором времени выручить нас из печального положения ссудой, которая, как мы знали, для него не представила бы никаких затруднений. Чтобы несколько скрасить наше неуютное одиночество, к нам приехал однажды из Парижа Китц со своей огромной папкой рисунков и подушкой под мышкой. Для нашего увеселения он хотел нарисовать большую карикатуру, изображающую меня и мои парижские мытарства, подушка же должна была служить для отдыха от работы на жестком диване, на котором он не заметил никакого возвышения для изголовья. Зная, что материал для топлива нам было бы трудно раздобыть, он привез с собою несколько бутылок рома, чтобы в холодные вечера согревать себя и нас пуншем. В такие вечера я читал вслух ему и жене рассказы Гофмана. Наконец из Кёнигсберга пришел ответ, из которого стало ясно, что молодой кутила отнесся к своему обещанию несерьезно. Оставшись в безвыходном положении, мы грустно смотрели навстречу холодным туманам приближавшейся зимы.

Но тут Китц заявил, что теперь его дело помочь нам. Он сложил папку, сунул ее вместе с подушкой под мышку и уехал в Париж, чтобы на следующий день вернуться с двумястами франками, которые ему каким-то непостижимым образом с большим трудом удалось раздобыть. Мы сейчас же переехали в Париж и наняли маленькую квартиру по соседству с нашими друзьями, в заднем строении дома № 14 на Рю-Жакоб [rue Jacob]. Позднее я узнал, что вскоре после нас ту же квартиру занимал Прудон[378].

Таким-то образом 30 октября мы снова очутились в городе. Маленькую и холодную квартиру, «отозвавшуюся» очень скверно на нашем здоровье, мы кое-как меблировали при помощи тех жалких остатков, которые удалось спасти от крушения на Рю-дю-Эльде, и принялись ждать известий о постановке моих произведений в Германии. Прежде всего было необходимо во что бы то ни стало обеспечить себе спокойствие для создания увертюры к «Летучего Голландцу». Я объявил Китцу, что он должен раздобыть мне средства для окончания этой работы и отсылки партитуры. Китц помог и на этот раз, заставив раскошелиться давно жившего в Париже и также занимавшегося живописью дядю, не отличавшегося большой щедростью. Эту помощь он доставлял мне небольшими суммами по десять и пять франков. В то время я с веселой гордостью часто показывал свои сапоги, буквально представлявшие собой лишь видимость обуви, так как их подошвы совершенно исчезли.

119

Покуда я был занят «Голландцем» и Китц заботился обо мне, это не имело ровно никакого значения, потому что я попросту не выходил из дому. Но после отправки в начале декабря оконченной партитуры в дирекцию Берлинского королевского театра горечь моего положения нечем было больше подсластить. Мне пришлось самому приняться за изыскание средств к существованию. Что это означало в Париже, я увидел на горестном примере моего превосходного друга Лерса.

Очутившись в таком же бедственном положении, какое я переживал ровно год тому назад, он минувшим летом в один томительно жаркий день был вынужден обегать самые различные кварталы Парижа, чтобы добиться отсрочки для своих просроченных векселей. Выпив глоток холодной воды, которым он хотел освежить пересохшее горло, он сразу лишился голоса. С этих пор у него осталась хрипота, давшая, по-видимому, толчок скрытым в нем задаткам чахотки, и эта неизлечимая болезнь

стала развиваться с ужасающей быстротой. Все увеличивавшаяся слабость, которую он чувствовал уже несколько месяцев, внушала нам самые мрачные опасения. Только он один думал, что этот мнимый катар, несомненно, пройдет, если он будет иметь возможность лучше отапливать комнату. Однажды, придя к нему, я нашел его совершенно съежившимся за письменным столом в холодной, нетопленой комнате. Он стал жаловаться на то, что ему при таких условиях трудно дается работа для Дидо, и это ему тем более неприятно, что последний, выдав авансы, торопит его. Он говорил, что едва ли мог бы выносить столь тяжелое положение, если бы в грустные часы его не утешала мысль, что я все-таки закончил «Голландца», что нашему небольшому дружескому кружку открывается, таким образом, некоторая надежда на успех. Чувствуя огромное со страдание к нему, я стал его убеждать пользоваться, по крайней мере, теплом нашего камина и приходить работать ко мне. Он лишь улыбнулся моей дерзновенной готовности предлагать помощь другу и приглашать его в комнату, где мы с женой сами едва помещаемся.

Как-то раз вечером он пришел к нам и, молча, протянул мне письмо от тогдашнего министра народного просвещения Вильмена[379]. В этом письме Вильмен в самых теплых выражениях высказывал крайнее сожаление по поводу того, что такой выдающийся ученый, талантливое и деятельное сотрудничество которого в подготовляемом Дидо издании греческих классиков делает его участником работы, долженствующей составить славу нации, находится при весьма слабом здоровье в стесненном положении. К сожалению, размеры предоставленного в его распоряжение фонда для пособий, выдаваемых с научными целями, лишают его возможности в настоящий момент предложить больше пятисот франков, которые он и присоединяет к письму с просьбой не отказываться принять их, как знак признания его заслуг со стороны французского правительства. Причем министр оставляет за собой право серьезно позаботиться о мерах более основательного улучшения его материальных обстоятельств. Письмо это, вызвавшее в нас чувство живейшей радости за бедного Лерса, в то же время показалось нам каким-то достойным удивления чудом. Конечно, можно было предположить, что Вильмена подвигнул к этому сам Дидо, побуждаемый как голосом собственной совести, укорявшей его в постыдной эксплуатации нашего друга, так, с другой стороны, и надеждой избавиться таким путем от необходимости оказать ему помощь из собственных средств. Но все же мы должны были признать на основании аналогичных случаев, нашедших позднее полное подтверждение в моем личном опыте,

что подобное участие со стороны министра, так любезно выраженное и так быстро осуществленное, было бы немыслимо ни в одной из германских стран. Лерс снова получил возможность топить комнату и работать, но, к сожалению, нельзя было рассеять наших тревог относительно состояния его здоровья. Когда следующей весной мы покидали Париж, то мысль, что мы больше не увидим нашего верного друга, придавала особенную горечь нашему прощанию.

120

Испытывая большую нужду, я, к великой досаде, снова стал усиленно писать даровые корреспонденции для *Abendzeitung*, так как мой покровитель, придворный советник Винклер, все еще не мог дать мне определенных сведений о судьбе «Риенци» в Дрездене. При таких обстоятельствах я должен был признать для себя счастьем, что одна из опер Галеви опять встретила у публики хороший прием. Шлезингер явился ко мне, сияя от радости по случаю успеха *Reine de Chypre* [«Королевы Кипра»], и обещал рай за изготовление клавираусцуга и различных аранжировок этой вновь воссиявшей звезды оперного репертуара. Мне пришлось засесть за скучную работу и искупить ею роскошь, которую я себе позволил, написав «Летучего Голландца»; эта работа пошла у меня легко.

Помимо того что теперь открывалась некоторая, не лишенная оснований надежда на полное избавление от парижской ссылки, от всей этой борьбы с нищетой, сама работа над партитурой Галеви была несравненно интереснее прежних постыдных усилий сделать что-нибудь с доницеттиевской «Фавориткой». После длинного перерыва я опять посетил Парижскую оперу, чтобы посмотреть произведение Галеви. Если многое и вызывало во мне улыбку, если от меня не могла укрыться общая слабость всего этого жанра и карикатурное исполнение оперы, то, с другой стороны, я искренно радовался, что Галеви, которого я очень полюбил со времени его «Жидовки» и о здоровом таланте которого составил себе весьма благоприятное мнение, выказал себя и на этот раз со своей лучшей стороны. По просьбе Шлезингера я охотно взялся написать для его газеты пространную статью о последнем произведении Галеви[380].

В ней я особенно определенно выразил пожелание, чтобы французская школа не потеряла, вернувшись к мелкой и поверхностной итальянской манере, тех преимуществ, какие дало ей изучение немецкой школы. При этом случае я позволил себе,

именно для поощрения французского стиля, указать на своеобразное значение Обера, главным образом его «Немой из Портичи», и, с другой стороны, обратить внимание на перегруженную мелодию Россини, напоминающую упражнение по сольфеджио[381]. Читая корректуру своей статьи, я заметил, что это место, касающееся Россини, было выпущено. Эдуард Монне сознался, что в качестве редактора он счел себя вынужденным сделать это сокращение. Он находил, что если у меня есть какие-либо сомнения относительно Россини, я могу их высказать в каком угодно журнале, но только не в органе, посвященном специально интересам музыки, потому что в таком издании нельзя говорить подобных вещей, не рискуя показаться безумным. Еще ему было досадно, что я с такой похвалой отозвался об Обере, но это место в статье он не трогал.

Я имел, таким образом, возможность сделать кое-какие выводы, убедившие меня окончательно в падении оперной музыки и в связи с этим в падении вообще художественного вкуса у современных французов. О той же опере я написал довольно большую статью[382] для моего бесценного друга Винклера, который все еще медлил с определенным извещением о «Риенци».

Пользуясь случаем, я посмеялся над неудачей, постигшей капельмейстера Лахнера[383]. Тогдашний интендант Мюнхенского придворного театра, Кюстнер[384], заказал для своего друга, которому хотел помочь сделать карьеру, оперное либретто у Сен-Жоржа[385] в Париже, и такой отеческой заботливостью доставил своему протеже высшее счастье, о каком только может мечтать немецкий композитор. Когда появилась «Королева Кипра» Галеви, оказалось, что она написана на сюжет, обработанный и Лахнером. Но и он, и Кюстнер придавали значение не столько действительно хорошему оперному тексту, сколько музыке Лахнера, которая должна была увековечить этот текст. Оказалось, кроме того, что Сен-Жорж изменил посланный в Мюнхен оригинал либретто, но изменения эти заключались лишь в том, что он попросту выпустил несколько интересных эпизодов. Кюстнер пришел в дикую ярость. В ответ на это Сен-Жорж только выразил удивление по поводу того, что от него за жалкую плату ждут текста, предназначенного для одного только немецкого театра. Так как у меня было свое особое мнение о французских приемах составления оперных либретто, и ничто в мире не заставило бы меня положить на музыку самую эффектную вещь Скриба или Сен-Жоржа, то этот казус показался мне особенно потешным, и я не упустил случая дать исход веселому настроению в статье, рассчитанной на читателей *Abendzeitung*, к числу которых Лахнер, ставший впоследствии моим «другом», не

принадлежал.

121

Моя работа над оперой Галеви свела меня ближе с ним самим, и мне пришлось иметь не один интересный разговор с этим на редкость добрым, действительно скромным и, к сожалению, слишком рано потерявшим энергию человеком. Его беспредельная леность приводила Шлезингера в отчаяние. Просмотрев мой клавираусцуг, Галеви намеревался ради облегчения, ввести в него некоторые изменения. Но работа у него не двигалась. Шлезингер не мог получить от него корректурных листов, что вызывало задержку в печатании, и он боялся, что опера перестанет пользоваться успехом раньше, чем клавираусцуг будет готов к продаже. Он настоял на том, чтобы я с раннего утра отправлялся к Галеви на квартиру и заставлял его произвести нужные изменения совместно со мной.

В первый раз я пришел к нему в десять часов утра. Он только что встал с постели и заявил, что должен раньше всего позавтракать. Приняв его приглашение, я сел вместе с ним за обильно уставленный стол. Мой разговор, по-видимому, заинтересовал его. Скоро явилось несколько друзей, пришел и Шлезингер. Увидав, что Галеви и не думает заниматься корректурами, Шлезингер пришел в бешенство, что на Галеви, впрочем, не произвело никакого впечатления. Самым добродушным образом он стал жаловаться на судьбу, пославшую ему успех, ибо истинным спокойствием он пользуется только в те периоды, когда оперы его по обыкновению проваливаются: на следующий после провала день ему больше не приходится думать о них. Ему казалось совершенно непонятным, почему «Королева Кипра» так понравилась публике. Он решил, что успех этот создал Шлезингер только для того, чтобы иметь возможность мучить его.

Когда Галеви заговорил со мной по-немецки, кто-то из присутствующих выразил свое удивление, на что Шлезингер заметил, что все евреи умеют говорить по-немецки. При этом Шлезингера спросили, еврей ли он. Он ответил, что был евреем, но принял христианство ради жены. Меня приятно поразил такой непринужденный разговор на тему, которой мы в Германии тщательно избегаем в подобных случаях, считая ее оскорбительной для лица, о котором идет речь. Но так как при таких разговорах корректура не двигалась с места, то Шлезингер обязал меня не отходить от Галеви, пока работа не будет доведена до конца.

Секрет равнодушия Галеви к своим успехам открылся мне во время дальнейшей беседы, из которой я узнал, что ему предстоит богатая женитьба. Вначале я был склонен видеть в этом обстоятельстве позорное подтверждение того, что лишь стремление разбогатеть является у молодых талантов, подобных Галеви, достаточно сильным стимулом для творчества. Вот почему они так часто неспособны создать больше одного творения, действительно подымающегося над уровнем посредственности. Но вскоре я заметил у Галеви своеобразную смесь, с одной стороны, скромности по отношению к собственному таланту, сказывавшейся в том, что он отнюдь не причислял себя к крупным величинам. С другой стороны, отсутствия веры в действительную значимость того, что в то время создавали для французского театра более счастливые авторы, побуждаемые упорным честолюбием. В нем я, таким образом, в первый раз столкнулся с наивным выражением недоверия к истинной ценности всего нашего творческого труда в рискованной области искусства. Недоверие это, выражаемое, к сожалению, с меньшей скромностью, постоянно являлось для евреев предлогом принимать участие в процессах нашего художественного развития. Один только раз Галеви говорил со мной с серьезной сердечностью. Это было, когда он перед отъездом моим в Германию высказывал мне пожелание успеха, которого я, как ему казалось, заслуживал.

В 1860 году я видел его еще раз. Я узнал, что в то время как парижские фельетонисты нападали на меня с величайшим озлоблением по поводу тогдашних концертов, он отзывался обо мне благожелательно. Это побудило меня посетить его в *Palais de I'institut*[386], *Sécrétaire perpétuel* [постоянным секретарем] которого он был с давних пор. Ему, по-видимому, было очень интересно узнать от меня, в чем заключается новая музыкальная теория, которую я отстаивал и о которой он слышал столько невероятных вещей. Он уверял, что в моей музыке он видит только музыку с тем отличием от музыки других, что она кажется ему большей частью очень хорошей. Это дало повод к забавным пояснениям с моей стороны, на которые он отвечал с добродушным юмором, снова выражая мне при этом пожелания успеха в Париже. Но сейчас слова его звучали менее серьезно, чем тогда, когда он отпускал меня в Германию, что я объяснил себе сомнением в возможности добиться здесь чего-нибудь. Из этого последнего свидания я в общем вынес грустное впечатление какого-то увядания, как морального, так и эстетического, одного из последних значительных французских музыкантов. С другой стороны, мне пришлось констатировать среди тех, кого можно

назвать последователями Галеви, лишь лицемерие или открытое, наглое эксплуатирование всеобщего упадка.

122

Во время этих работ все мои помышления были направлены на возвращение в Германию, представлявшееся теперь в совершенно новом, идеальном свете. Я всячески старался ближе подойти к тому, что особенно притягивало меня, вызывая страстную жажду скорейшего осуществления моих планов. Отношения с Лерсом вновь пробудили во мне прежнюю склонность смотреть на вещи с серьезной стороны, склонность, которую близкое соприкосновение с театральным миром одно время совершенно заглушило. Отсюда сам собою возник интерес к философским вопросам. Меня поразило, что строгий и чистый Лерс, нисколько не скрывая своих взглядов, как нечто само собою понятное, с большим скептицизмом относится к вопросу о дальнейшем личном существовании нашем после смерти. Он утверждал, что именно такая точка зрения, хотя и не высказываемая открыто, у выдающихся людей является главным стимулом самых великих дел. Выводы отсюда рисовались в некотором тумане, не внушая, однако, никакого ужаса. Напротив, меня скорее радовало сознание, что для размышления и познания передо мной открылось бесконечно широкое поле, мимо которого я до сих пор легкомысленно проходил, не задумываясь ни над чем. От попытки снова обратиться к греческим классикам в оригинале Лерс отговорил меня, утешая тем, что при теперешней фазе моего развития и особенно при внутреннем моем интересе к музыке, я без грамматики и лексикона и так дойду до нужного мне познания классического мира. Серьезное же и доставляющее истинное наслаждение изучение греческих классиков – далеко не шуточное дело и не может быть предпринято как бы между прочим.

Но зато у меня появилось большое желание основательнее изучить немецкую историю, которую я знал лишь в пределах школьного преподавания. Прежде всего, мне попалась в руки история Гогенштауфенов[387] Раумера[388]. Великие личности вставали предо мной со страниц этого сочинения, как живые. Особенно пленял меня высокоодаренный император Фридрих II, судьба которого возбудила во мне живейшее участие. Тщетно искал я подходящей художественной формы для воплощения этого образа. Зато судьба его сына, Манфреда, казалась мне темой, по существу, не менее значительной, но более доступной.

Я набросал план большой пятиактной поэмы, вполне пригодной в то же время и для музыкальной обработки. На создание главной женской фигуры, полной высокого драматизма, меня навели исторические данные, по которым юный Манфред, встретивший повсюду предательство, гонимый церковью и покинутый всеми, во время бегства через Апулию[389] и Абруццо[390] был принят с энтузиазмом сарацинами в Луцерии[391], нашел у них поддержку и, идя от победы к победе, достиг высшего торжества.

Уже тогда я с радостью подметил способность германского духа оставлять тесные пределы национальности и под любой одеждой схватывать черты общечеловеческого, что в моих глазах роднило его с эллинским гением. В Фридрихе II я видел высшее олицетворение этой способности. Белокурый немец из старинного швабского рода, унаследовавший нормандские владения, Сицилию и Неаполь; давший первый толчок развитию итальянского языка; положивший начало распространению наук и искусств там, где до сих пор вели между собой борьбу лишь церковный фанатизм и феодальная грубость; сумевший привлечь к своему двору поэтов и мудрецов восточных стран, все очарование арабских и персидских начал культуры и духа, – этот Фридрих II, завершивший Крестовый поход, к досаде предавшего его в руки неверных римского клира, мирным, дружественным соглашением с султаном, и вырвавший для христиан в Палестине такие преимущества, какие едва ли дала бы им самая кровавая победа; этот удивительный император представлялся мне в ореоле отлучения и безнадежной борьбы со злобной ограниченностью своего века, высшим проявлением германского идеала.

Содержанием поэмы являлась судьба его любимого сына Манфреда, которому со смертью старшего брата, с полным разрушением владений отца была предоставлена под верховенством папы лишь внешняя власть над Апулией. Мы находим его в Капуе, в придворной обстановке, соответствующей уже ослабевшему и обессиленному гению великого императора. Он отчаялся в возможности восстановить гогенштауфенскую мощь и пытается заглушить разочарование поэзией и пением. В эту обстановку попадает только что прибывшая с востока юная сарацинка. Напоминая Манфреду о союзе, которым его великий отец соединил Восток и Запад, она убеждает поддавшегося отчаянию героя сохранить наследие императора. Она выступает постоянно как вдохновенная пророчица и умеет держать возгоревшегося к ней любовью королевского сына на почтительном отдалении. Когда апулийские вельможи готовят заговор против Манфреда, а папа отлучает его от церкви, лишая

всех ленных владений, она задумывает план бегства и отважно приводит его в исполнение, все время идя впереди, на значительной дистанции. В сопровождении нескольких верных друзей она увлекает Манфреда за собой через дикую горную местность.

Ночью ему является дух Фридриха II, ведущий войска через Абруццы, и указывает ему путь в Луцерию. Туда, в Папскую область, Фридрих II по мирному соглашению переселил остатки сарацинского племени, до тех пор свирепствовавшие в горах Сицилии, и предоставил им, к величайшей досаде папы, в полное владение город, создав союзников в стране, всегда готовой к вражде и измене. Там-то Фатима (так звалась моя героиня) при помощи верных людей приготовила Манфреду сочувственный прием. Восставшие смещают назначенного папой начальника. Манфред прокрадывается через ворота в город, все население которого узнает сына любимого императора и с восторженным энтузиазмом выбирает своим главой, чтобы идти на врагов бывшего благодетеля и покорить всю Апулию.

Но центральным трагическим пунктом действия в поэме остается все усиливающаяся страсть завоевателя к удивительной героине. Она обязана своим происхождением любви великого императора к благородной сарацинке. Мать, умирая, послала ее к Манфреду, предсказав, что она чудесным образом будет содействовать его возвеличиванию, если никогда не отдастся во власть его чувств. Вопрос о том, должна ли Фатима знать, что она сестра Манфреда, я, набрасывая план, оставил пока открытым. Верная своему обету, Фатима, показывавшаяся Манфреду всегда лишь в роковые минуты и в неприступном отдалении, считает теперь, с момента коронования его в Неаполе, свою задачу исполненной. Тайно она должна покинуть его навсегда, чтобы из далекой родины следить за новыми успехами того, кто ей обязан всем. Провожать туда ее должен один только сарацин Нурреддин, товарищ детства, с помощью которого ей главным образом и удалось осуществить спасение Манфреда. Любящий ее со всепоглощающей страстью Нурреддин, которому она была обещана в жены еще с ранней юности и которому теперь, с грустной покорностью судьбе, она поклялась принадлежать, воспламеняется безумной ревностью, подозревая измену со стороны невесты: ночью перед тайным отъездом она в последний раз прокралась к спящему королю. Взгляд, который Фатима издали посылает в знак прощального привета возвращающемуся с коронации молодому властелину, побуждает ревнивца к немедленному мщению за свою якобы поруганную честь. Одним ударом он убивает пророчицу, с улыбкой благодарящую его за

спасение от невыносимой для нее участи. У ее бездыханного тела Манфред понимает, что счастье потеряно для него навсегда.

В разработку этого материала я ввел много пышных сиен и запутанных ситуаций. Сравнивая его с другими знакомыми сюжетами такого же рода, я находил, что все у меня вышло основательно, интересно и эффектно. И все-таки я не мог вдохновиться настолько, чтобы довести работу до конца. Другая тема увлекла меня в это время. На нее навела меня случайно попавшая мне в руки народная книга под названием «Гора Венеры»[392].

123

Тот чисто «германский» элемент, к которому меня неудержимо влекло и который я с особенной страстностью пытался уловить, поразил меня сразу в простом народном сказании, построенном на старинной, всем известной песне о Тангейзере. Хотя я был уже знаком со всеми его особенностями из рассказа Тика, но обработка темы уводила меня все больше и больше в область фантастики, заложенной в меня Гофманом, и ни в каком случае не могла вызвать во мне желания воспользоваться ею как материалом для драматического произведения. Громадное преимущество народной книги заключалось в том, что она устанавливала, хотя и очень мимолетно, связь между Тангейзером и «Состязанием певцов в Вартбурге». С этим последним я был уже знаком из рассказа Гофмана в его «Серапионовых братьях»[393], но я чувствовал, что автор сильно изменил подлинный сюжет, и потому стал искать новых источников, чтобы восстановить интересное сказание в его настоящем виде. В это время Лерс принес журнал Кёнигсбергского немецкого общества с подробной критической статьей Лукаса о «Вартбургском состязании»[394] и приложением текста в старонемецком оригинале. Хотя фактически я почти ничего не мог извлечь для себя отсюда, но автор показал мне германское Средневековье в таких ярких красках, о каких я раньше не имел и представления.

В той же книжке журнала я нашел в виде продолжения «Вартбургского состязания» критический реферат по поводу поэмы о Лоэнгрине с изложением ее содержания в главных чертах[395].

Предо мной встал совершенно новый мир. Если пока я еще не находил нужной мне формы, то новый образ во всяком случае запечатлелся в моей душе, так что позднее, при знакомстве с

различными вариантами сказания о Лоэнгрине, эта фигура определилась для меня с такой же ясностью, с какой теперь обрисовалась фигура Тангейзера.

Под влиянием таких впечатлений неудержимо росло во мне стремление вернуться в Германию, чтобы там, в полном спокойствии творчества, отдаться новому завоеванию родины. Но пока нечего было и думать об этом. Приходилось бороться с нуждой, державшей меня в Париже. Но все же я делал кое-что в соответствующем моим вкусам направлении. Еще в ранней юности я познакомился в Праге с Дессауэром[396], не лишенным таланта музыкантом и композитором-евреем, пользовавшимся в Париже довольно широкой известностью и оставившим по себе, главным образом среди своих знакомых, неизгладимую память благодаря своей ипохондрии. Будучи состоятельным человеком, он снискал покровительство Шлезингера, решившего серьезно помочь ему получить заказ для Парижской оперы. Этот Дессауэр, прочитав «Летучего Голландца», стал настаивать, чтобы я ему дал подобный же сюжет, так как музыка для Vaisseau fantôme уже заказана Леоном Пийе хормейстеру Дитшу[397].

Дессауэр получил от директора Пийе обещание подобного же заказа и предлагал мне 200 франков за текст, который соответствовал бы его ипохондрическому темпераменту. На этот раз я использовал свои гофманские воспоминания и без особенного труда напал на сюжет о «Фалунских рудниках»[398]. Действительно, разработка этого увлекательного, своеобразного материала удалась мне вполне, да и Дессауэр готов был написать на него музыку. Тем сильнее было его огорчение, когда Пийе отверг мой сценический план по той причине, что сложная инсценировка, особенно второго акта, представила бы непреодолимые затруднения для всегда следующего за оперой балета. Тогда Дессауэр пожелал, чтобы я написал для него текст оратории «Мария Магдалина». Ввиду того, что в тот день, когда он обратился ко мне с этой просьбой, он был настроен особенно мрачно, уверяя, что видел утром собственную голову лежащей на полу перед кроватью, я не отказал ему в его просьбе, но попросил отсрочки, увы, продолжающейся и по сей день.

124

В таких перипетиях прошла наконец зима. Возвращение в Германию, медленно испытывая мое терпение, постепенно становилось все более и более реальным. С Дрезденом я непрерывно вел переписку по поводу «Риенци», и в конце концов

хормейстер Дрезденской королевской оперы добряк Фишер[399], оказавшийся прямодушным и добросовестным человеком, дал мне определенные и внушающие доверие сведения о положении дел. После того как в начале января 1842 года мне сообщили о неожиданно наступившей новой задержке, я получил известие, что все-таки до конца февраля «Риенци» будет готов к постановке. Это вызвало во мне настоящую тревогу, так как трудно было рассчитывать, чтобы мне к тому времени удалось уехать из Парижа. Но скоро и это известие было опровергнуто, и честный Фишер сообщил, что оперу пришлось отложить до осени. Я понял, что она никогда не будет поставлена, если меня самого не будет в Дрездене. Когда же, наконец, в марте граф Редерн[400], генерал-интендант королевских театров в Берлине, известил меня о принятии «Летучего Голландца», я решил, что теперь должен во что бы то ни стало осуществить в возможно скором времени свое возвращение в Германию.

«Летучий Голландец» дал мне случай сделать некоторые наблюдения, касающиеся немецких театров. Видя, что сюжет его так понравился администрации Парижской оперы, я послал поэму знакомому мне с давних пор директору Лейпцигского театра Рингельгардту. Но этот последний со времен «Запрета любви» питал ко мне нескрываемую неприязнь. Не имея на сей раз ни малейшей возможности упрекнуть меня за чрезмерную «фривольность» сюжета, он сослался на слишком мрачный его характер. Познакомившись с придворным советником Кюстнером, тогдашним директором Мюнхенского театра, по случаю заказа в Париже «Королевы Кипра», я послал ему текст «Летучего Голландца» с соответственной просьбой. Но и он вернул мне поэму, заявив, что она не подходит к немецким театральным условиям и не отвечает вкусу немецкой публики. Зная, что он заказал для Мюнхена французское либретто, я понял, что должен означать его отказ.

Закончив наконец партитуру, я послал ее с письмом в Берлин к графу Редерну для передачи Мейерберу, прося его ввиду того, что он не мог мне помочь в Париже, оказать непосредственное содействие моему произведению в Берлине. Действительно, быстрое принятие моей оперы, о котором уже через два месяца я получил от графа уведомление, сопровождавшееся чрезвычайно благосклонными заверениями, удивило и обрадовало меня. В этом я увидал доказательство искреннего и деятельного участия, какое принимал во мне Мейербер. Вскоре по моем возвращении в Германию мне странным образом пришлось убедиться в том, что граф Редерн давно уже решил отказаться от управления Берлинским оперным театром и что на его место был приглашен

Кюстнер из Мюнхена. Из этого явствовало, что данное мне графом обещание, хотя и было выражено с большой вежливостью, ни в каком случае не могло быть принято всерьез, так как осуществление его зависело не от Редерна, а от его преемника. Что отсюда вытекало, будет видно из следующего.

125

Столь желанное и вполне обоснованное открывшимися надеждами воз-вращение в Германию стало наконец возможным благодаря пробудившемуся участию к моему положению со стороны состоятельных родственников. Как у Дидо были свои основания ходатайствовать перед министром Вильменом о пособии для Лерса, так и моего парижского зятя Авенариуса более близкое знакомство с характером моей нищенской жизни побудило обратиться с подобным же ходатайством к моей сестре Луизе, и в один прекрасный день он обрадовал меня совершенно неожиданной помощью.

26 декабря приближавшегося к концу 1841 года я пришел к Минне с гусем, державшим в клюве пятисотфранковый билет, только что переданный мне Авенариусом через посредство Луизы от ее близкого знакомого, очень богатого купца Шлеттера [Schletter]. Приятное оживление нашего чрезвычайно скромного бюджета само по себе не могло бы, вероятно, привести меня в радостное настроение, если бы не надежда на полное освобождение от парижской нищеты, которая казалась мне все осуществимее. Имея в руках обещание постановки двух произведений на больших немецких сценах, я полагал, что могу теперь снова обратиться к зятю Фридриху Брокгаузу с просьбой о содействии моему возвращению в Германию. Год тому назад, когда в момент величайшей нужды я писал ему на эту тему, он ответил отказом под тем предлогом, что не сочувствует «направлению моей жизни». Но в настоящую минуту я не ошибся. Когда наступило время, я получил от него деньги на путевые расходы.

Благодаря всем этим надеждам и улучшению моего материального положения, я вторую половину зимы, с января 1842 года, провел в гораздо лучшем настроении, что часто оказывалось как нельзя более кстати в небольшом кругу, образовавшемся около меня через родство с Авенариусами. Мы с Минной часто проводили вечера у них и у некоторых других знакомых, среди которых с удовольствием вспоминаю директора частного воспитательного заведения Кюне [Kühne] с женой. Как

своим разговором, так и веселой готовностью импровизировать за роялем танцы, которые молодежь охотно плясала, я настолько содействовал успеху таких суаре, что скоро стал пользоваться в этих кругах всеобщей, временами даже тяготившей меня симпатией.

Наконец пробил час избавления. Настал день, когда я мог покинуть Париж, как я надеялся всем сердцем, навсегда. Это было 7 апреля. Париж сиял первым пышным весенним расцветом. Перед нашими окнами, выходившими в сад, который зимой казался пустынным, теперь зеленели деревья и чирикали птицы. Невыразимо велико было волнение наше при прощании с бедными верными друзьями Андерсом, Лерсом и Китцем. Андерса, казалось, уже подстерегала смерть, так как здоровье его при пожилом возрасте было сильно расшатано. Что касается Лерса, то относительно него, как я уже упомянул, не могло быть никаких сомнений. Ужасно было видеть на опыте двух с половиной лет, проведенных в Париже, какие страшные опустошения произвела нужда в короткий промежуток времени среди добрых, благородных, отчасти даже выдающихся людей. Китц, будущность которого внушала мне большие опасения, не столько в смысле здоровья, сколько с нравственной стороны, тронул нас еще раз безграничной, почти детской добротой. Он вообразил, что, может быть, не хватит денег на путевые издержки, и навязал мне, несмотря на все мое сопротивление, еще пятифранковую монету, приблизительно все, что у него самого оставалось в эту минуту. В самый последний момент он сунул мне пакет хорошего французского нюхательного табаку в дилижанс, который повез нас мимо бульваров к городской заставе. Мы не видели ничего сквозь обильные слезы, которые текли из наших глаз.

Часть вторая (начало). 1842–1846

126

В то время путешествие из Парижа в Дрезден длилось пять дней и четыре ночи. В Форбахе [Forbach] на немецкой границе мы застали снежную скверную погоду. После парижской весны это особенно неприятно поразило нас, как неласковая встреча. И действительно, по мере углубления во вновь обретенную немецкую родину мы натыкались на многое, что действовало на нас угнетающим образом, и я понял, что французские путешественники не так уж неправы, когда, возвращаясь из Германии домой и ступив на французскую почву, облегченно вздыхают и расстегивают все пуговицы, как бы переходя непосредственно от зимы к лету. Мы же, наоборот, были принуждены, защищаясь от крайне ощутимой, резкой разницы в температуре, кутаться во все, что могли.

Но наше путешествие превратилось в истинную муку, когда на пути из Франкфурта в Лейпциг мы попали в компанию торговцев, отправлявшихся на почтовых лошадях на пасхальную лейпцигскую мессу. В эту пору по всему пути лошади и почтовые повозки брались нарасхват, и нам пришлось в бурю, снег и дождь в течение двух дней и одной ночи трястись на запасных тележках, что подействовало на нас приблизительно так же, как прежний переезд по морю. Единственное отрадное впечатление за все время путешествия испытал я, когда мы проезжали мимо Вартбурга: солнце как раз в эту минуту выглянуло ненадолго из-за туч, и вид горного замка, кажущегося особенно красивым со стороны Фульды, вызвал во мне чрезвычайно теплое чувство. Отдаленный горный склон, расположенный в стороне, я тут же окрестил Хёрзельбергом[401], и пока мы проезжали долину, у меня целиком сложилась декорация для третьего акта «Тангейзера». Всю эту картину я запечатлел в своем воображении. Впоследствии, точно восстановив план местности, я поручил воспроизвести ее парижскому художнику-декоратору Деплешену[402].

Полно глубокого значения было для меня уже то обстоятельство, что как раз теперь, на пути из Парижа домой, я переправился через сказочный немецкий Рейн. Но еще больший пророческий смысл таился, как мне казалось, в том, что я впервые увидел во всем его живом великолепии полный исторических преданий и богатый сказаниями Вартбург. Эти впечатления так

благодетельно подействовали на меня, что, несмотря на ветер и бурю, на евреев и на лейпцигскую мессу, мы с моей бедной, разбитой и озябшей женой, счастливые и бодрые, прибыли в Дрезден (12 апреля 1842), в тот самый Дрезден, откуда я принужден был, расставшись с Минной, удалиться в изгнание на север.

Мы заехали в гостиницу *Zur Stadt Gotha* [«Под Готой»]. Город, в котором я провел свои лучшие детские и юношеские годы, показался мне под влиянием сумрачной угрюмой погоды особенно холодным и мертвым: точно все, что могло здесь напомнить мою юность, вымерло. Некому было радушно приютить нас. Родители жены сильно нуждались, жили в бедной, тесной квартире, и нам пришлось сейчас же заняться приисканием для себя маленького помещения. Мы нашли квартирку на Тёпфергассе [Töpfergasse] с платой по семь талеров в месяц. Сделав несколько необходимых визитов, связанных с «Риенци», и обеспечив Минну на короткий срок моего отсутствия, я отправился 15 апреля в Лейпциг, где впервые за целых шесть лет повидался с матушкой и родными.

За это время, бывшее для меня столь роковым, со смертью сестры Розалии, значительно изменился весь уклад жизни моей матушки. Она жила теперь в веселой и просторной квартире недалеко от Брокгаузов, в приятном безделии, свободная от всяких забот по хозяйству, которым прежде при большой семье отдавала все свои силы, все свое внимание. Характер ее также изменился: прежняя стремительность совершенно исчезла, и со свойственной ей природной веселостью она отдалась заботам о благополучии своих замужних дочерей. Матушка наслаждалась счастливой, спокойной и ясной старостью, и всем этим была главным образом обязана сердечно теплым заботам о ней зятя Фридриха Брокгауза, за что и я, со своей стороны, почувствовал глубокую к нему благодарность. Когда я неожиданно вошел к ней в комнату, она испугалась и обрадовалась. Всякий след былой между нами горечи исчез, и матушка сожалела лишь об одном, что не может оставить меня у себя вместо брата Юлиуса, несчастного золотых дел мастера, о котором она не могла сообщить ничего отрадного. Она выразила твердую веру в торжество моего дела. Бедная Розалия перед самой смертью высказалась в мою пользу, и ее предсказания сильно поддерживали в матушке надежды на мой успех.

На этот раз я оставался в Лейпциге всего лишь несколько дней и поехал отсюда в Берлин, где мне необходимо было повидаться с графом Редерном по вопросу о постановке «Летучего Голландца». Здесь, как уже сказано, я узнал, что граф намерен отказаться от заведования театральным делом. Сам же он направил меня к новому интенданту, г-ну фон Кюстнеру, которого, однако, в это время в Берлине не было. Стало сразу ясно, что означает для меня вся эта перемена, и я понял, что при таких условиях совершенно незачем было ехать сюда: я мог спокойно оставаться в Париже.

Еще более окрепло во мне это чувство после визита к Мейерберу, который дал мне понять, что с поездкой в Берлин я погорячился. Тем не менее он принял меня очень любезно, был весьма милостив, но высказал сожаление, что «готовится» теперь к отъезду, – состояние, в котором я неизменно находил его всякий раз, как только посещал его в Берлине. В это время в Берлине находился и Мендельсон, приглашенный королем прусским на пост генерал-музикдиректора. Я сделал визит и ему, так как уже раньше был ему представлен в Лейпциге. От него я узнал, что он не верит в успех своей деятельности в Берлине и охотно вернулся бы обратно в Лейпциг. Много лет тому назад я почти навязал ему партитуру моей большой симфонии, которая была уже некогда исполнена публично в Лейпциге. О судьбе этой партитуры я его не спросил, он же со своей стороны ни словом не дал мне понять, что помнит о необыкновенном подарке. В общем на меня повеяло от него, от всей его богатой домашней обстановки холодом, хотя должен сознаться, что не столько он отстранялся от меня, сколько я сам сознательно держался от него в отдалении.

Посетил я затем Рельштаба[403], к которому у меня было письмо от постоянного его издателя, моего зятя Брокгауза. Здесь я чувствовал себя тверже, но тем определеннее отдавало холодом с его стороны; он его и не скрывал, не показывал даже и виду, что может мной заинтересоваться. Душевное настроение мое чрезвычайно испортилось, и я невольно вспоминал комиссионсрата Церфа. Несколько лет тому назад я тоже пережил в Берлине прескверное время, однако я встретил тогда хоть одного человека, который при своей внешней резкости проявлял по отношению ко мне много истинно дружеского участия. Тщетно искал я тот Берлин, по которому мы некогда разгуливали с Лаубе, оба охваченные юношеским возбуждением. После Лондона и в особенности Парижа этот город с его длинными унылыми улицами – здесь это сходит за величие – произвел на меня удручающее впечатление. Я сказал себе, что если мне

действительно не суждено ничего добиться, я желал бы прийти к такому убеждению лучше уж в Париже, чем в Берлине.

Возвращаясь из моей совершенно бесплодной поездки, я заехал на несколько дней в Лейпциг и остановился у зятя моего, профессора Германа Брокгауза, занимавшего теперь кафедру восточных языков при Лейпцигском университете. Семья его пополнилась еще двумя девочками. В этом доме царило ясное спокойствие, атмосфера духовной отзывчивости, живого участия ко всему, что касается высших интересов жизни, и меня, бездомного человека, принужденного вечно скитаться, все это глубоко волновало. Когда однажды вечером сестра, снарядив послушных детей ко сну, нежно попрощалась с ними, а в обширной, прекрасно обставленной библиотеке сделаны были все приготовления, располагавшие к продолжительной дружеской беседе за ужином, я не выдержал и разрыдался.

Сестра знала мою жизнь в Дрездене лет пять тому назад, в пору величайших забот, связанных с моим юношеским браком, и, по-видимому, меня поняла. По почину шурина Германа она предложила мне заем, который дал бы мне возможность ждать постановки «Риенци» в Дрездене. Оба уверили меня, что считают это просто своей обязанностью, что я не должен питать на этот счет никаких сомнений. Речь шла о 200 талеров, которые я должен был получать ежемесячными частями в течение полугода. Так как ни на что другое я не мог рассчитывать, то Минне предстояло максимально напрячь все свои хозяйственные таланты. Но все же прожить при таких условиях было возможно, и, значительно успокоенный, я мог вернуться в Дрезден.

В это посещение Лейпцига я впервые познакомил родных с «Летучим Голландцем»: я сыграл и пропел эту оперу полностью, в связной форме, и мне казалось, что я сумел вызвать интерес к ней. По крайней мере, впоследствии, когда сестра Луиза присутствовала на постановке оперы в Дрездене, она жаловалась, что исполнение артистов совсем не дало ей тех ощущений, которые она испытала, слушая оперу в моей интерпретации. Здесь же я снова разыскал моего старого друга Апеля. Бедняга ослеп совершенно, но был весел и вполне доволен своею судьбой, чем очень удивил меня и отнял навсегда повод для проявления какой бы то ни было жалости по отношению к нему. Так как он определенно заявил, что узнает на мне мой синий сюртук, хотя на мне был коричневый, я счел за лучшее не вдаваться по этому поводу ни в какие споры и покинул Лейпциг, удивленный тем, что здесь все счастливы и чувствуют себя хорошо.

Вернулся я в Дрезден 26 апреля, и здесь я нашел возможность проявить больше активности в заботах о моей дальнейшей судьбе. Непосредственное общение с лицами, которым предстояло участвовать в постановке «Риенци», оживило меня и окрылило надеждами. Правда, некоторые сомнения вызвало во мне холодное отношение генерал-интенданта фон Люттихау и капельмейстера Райсигера, которые совершенно открыто выразили свое удивление по поводу моего приезда в Дрезден. Даже постоянно получавший от меня корреспонденцию мой покровитель придворный советник Винклер был того мнения, что лучше бы мне оставаться еще в Париже. Но, как я уже знал по опыту и как неоднократно убеждался в этом впоследствии, истинную, бодрящую поддержку я всегда находил в низах, а не на верхах.

Удивительно сердечно встретил меня прежде всего старый хормейстер Вильгельм Фишер. Мы с ним не были близко знакомы, но он оказался единственным человеком, имевшим ясное представление о моей партитуре. Он серьезно надеялся на успех оперы и энергично принялся за ее проведение на сцену. Когда я вошел к нему в комнату и назвал свое имя, он с громким криком бросился обнимать меня, и я сразу почувствовал себя в атмосфере, полной надежд. Кроме него, нашел я сердечный прием и даже искреннюю и деятельную дружескую поддержку со стороны актера Фердинанда Гейне[404] и его семьи. Его я знал еще с детства. Он принадлежал к числу тех немногих молодых людей, которых охотно принимал мой отчим Гейер. Кроме незначительного дарования к живописи, его ценили главным образом за приятную общительность, и это открыло ему доступ в наш тесный семейный круг. Очень небольшого роста и тщедушный, он получил от моего отца кличку *Davidchen*[405] и принимал участие в собраниях и пикниках, о которых я уже упоминал, на которых вместе с другими благодушно веселился и Карл Мария фон Вебер. Гейне был актер старой «хорошей» школы и мог бы быть полезным в Дрезденском театре, но не занимал никакого видного положения. Он обладал знаниями и способностями хорошего режиссера, но никогда не умел войти в такую милость у администрации, чтобы получить соответствующее место. Как художника по костюмам, дирекция все-таки признавала его, и он был привлечен к совещаниям по вопросу о постановке «Риенци». Таким образом, ему пришлось принять участие в заботах о произведении юного отпрыска той самой семьи, в среде которой он в свои молодые годы, провел столько приятных часов.

Он встретил меня как своего человека. На родине,

оказавшейся столь неприветливой по отношению к бездомным скитальцам, я впервые почувствовал у него что-то близкое. Мы проводили с Фишером у Гейне большинство вечеров и за картошкой с селедкой, из которых обыкновенно состоял наш ужин, весело беседовали о наших надеждах. Шрёдер-Девриент была в отпуске, Тихачек тоже собирался в отпуск, и с ним я успел только мельком познакомиться и поверхностно просмотреть кое-что из его роли Риенци. Это был свежий, живой человек, с прекрасным голосом, с большими музыкальными способностями, и его уверения, что он рад роли Риенци, произвели на меня особенно отрадное впечатление. Гейне убеждал меня, что Тихачек уже потому живейшим образом заинтересован этой ролью, что его привлекает перспектива целого ряда новых костюмов и в особенности новых серебряных доспехов: из-за одного этого я могу быть относительно него совершенно спокоен.

При таких обстоятельствах я приступил к подготовительным работам по постановке оперы. Серьезное изучение ее должно было начаться к концу лета, по возвращении главных певцов из отпуска. Прежде всего, пришлось успокоить друга Фишера и согласиться на некоторые сокращения чересчур объемной партитуры. Он относился к этому вопросу так добросовестно, что я охотно привлек его к этой трудной работе. На старом инструменте в комнате придворного театра, предназначенной для репетиций, я играл и пел мою партитуру с такой яростной энергией, что поверг его в совершенное изумление. Махнув окончательно рукой на судьбу злосчастного инструмента, он боялся только за целостность моих легких. Смеясь от всей души, он, наконец, совсем отказался от дальнейших попыток сократить оперу, так как всякий раз, как только он указывал на возможность какой-нибудь купюры, я с увлечением принимался доказывать, что это место и есть самое главное, самое нужное. С головой окунулись мы с ним в безграничное море звуков, и в конце концов у него в распоряжении оказался только один довод против меня – ссылка на карманные часы. Но я усомнился и в них. С легким сердцем я пожертвовал ему большую пантомиму и большую часть балета во втором действии, что, по моему мнению, сокращало спектакль на полчаса. В таком виде мы, благословясь, передали наше чудовище в руки переписчика. Остальное, полагали мы, образуется само собой.

129

Теперь нам с женой оставалось обдумать, где провести лето.

Я решил на несколько месяцев поселиться в Теплице, куда в детстве совершал чудесные прогулки. Прекрасный воздух и целебные источники должны были оказаться очень полезными для расшатанного здоровья Минны. Однако до выполнения этого плана мне пришлось несколько раз съездить в Лейпциг, чтобы обеспечить судьбу «Летучего Голландца». 5 мая я отправился на свиданье с Кюстнером, новым берлинским интендантом, который недавно туда приехал. Положение Кюстнера по отношению ко мне было чрезвычайно затруднительно: ему предстояло поставить в Берлине ту самую принятую его предшественником оперу, которую, будучи в Мюнхене, он забраковал. Он обещал мне, однако, подумать, что он может сделать при таких исключительных условиях. Чтобы узнать результат его размышлений, я решил отправиться 2 июня в Берлин, но нашел уже в Лейпциге письмо, в котором Кюстнер просил не торопить его, а потерпеть еще некоторое время.

Тогда я воспользовался близостью расстояния и съездил в Галле повидаться со старшим братом Альбертом. Положение бедняги с его семейством произвело на меня угнетающее впечатление и вызвало глубокую жалость. Я не мог отказать ему в значительном даровании драматического певца, знал за ним стремление к высокому и прекрасному, а здесь, среди недостойных и пошлых условий театрального быта, он влачил самое жалкое существование. Я хорошо был знаком с подобными условиями жизни, сам некогда испытал их «прелесть», и теперь они внушали мне неописуемый ужас. И тем больнее было слышать, как говорил обо всем этом брат: из его речей было ясно, как безнадежно и всецело втянулся он в такую жизнь. Лишь одно бодрящее впечатление вынес я из этого посещения. Оно было вызвано поразительно прекрасным голосом и всем юным существом пятнадцатилетней падчерицы моего брата Иоганны[406], которая с чувством, положительно тронувшим меня, спела песню Шпора *Rose, wie bist du so schön* [«Роза, как ты хороша»].

Отсюда я вернулся в Дрезден и, забрав Минну и одну из ее сестер, отправился при чудесной погоде в Теплиц. Сюда мы прибыли 9 июня и поселились в Шёнау [Schönau], в гостинице *Zur Eiche* [«Под дубом»]. Скоро мы встретились с матушкой, которая издавна брала здесь каждое лето теплые целебные ванны и на этот раз предприняла поездку тем охотнее, что надеялась найти в Теплице и меня. Прежде из-за моей чересчур ранней женитьбы она относилась к Минне с невольным предубеждением, теперь же, познакомившись с нею поближе, она полюбила и научилась уважать подругу моей тяжелой, полной страданий парижской

жизни. Матушка вообще была очень капризна, и в отношениях с ней приходилось подлаживаться под ее настроение. Но меня глубоко радовало, что она сохранила поразительную, почти юношескую свежесть фантазии, до такой степени чуткую, что однажды из-за моего рассказа накануне вечером легенды о Тангейзере она провела бессонную ночь, полную приятной тревоги.

130

Списавшись с богатым лейпцигским меценатом Шлеттером [Schletter] об оставшемся в Париже в крайней нужде Китце, устроив затем лечение Минны и приведя кое-как в порядок собственные скудные финансы, я отправился на несколько дней по старой, с детства усвоенной привычке побродить в Богемских горах, чтобы там во время прелестной прогулки разработать концепцию «Горы Венеры». В горах у Аусига[407], на развалинах романтического Шрекенштейна[408], я решил провести некоторое время. В небольшой гостиной мне постелили на ночь солому. Ежедневные восхождения на Вострай [Wostrai], высочайшую горную вершину в этой местности, освежали меня, а одиночество в сказочной обстановке воскрешало юношеские настроения настолько, что однажды, закутавшись в простыню, я при свете луны лазил по руинам Шрекенштейна всю ночь напролет. Мне недоставало привидений, и я хотел заменить их собственной персоной. Я был в восторге от одной мысли, что могу нагнать страху на кого-нибудь. Здесь я набросал в своей записной книжке подробный план новой трехактной оперы «Гора Венеры» и по этому плану впоследствии написал стихотворный текст.

Однажды при восхождении на Вострай, огибая угол одной долины, я услышал поразительно интересную плясовую мелодию. Ее насвистывал пастух, лежа на возвышении, и мне тут же представилось, что по долине проходит хор пилигримов, среди которых нахожусь и я. Однако впоследствии мне не удалось воскресить в памяти эту пастушью мелодию, и пришлось помочь себе обычным путем.

Обогащенный всеми этими впечатлениями, я вернулся в Теплиц с окрепшим здоровьем, в превосходном настроении. Вскоре затем я получил интересное известие о предстоящем в ближайшем будущем приезде Тихачека и Шрёдер-Девриент в Дрезден. Я поторопился туда не столько для того, чтобы не опоздать к репетициям «Риенци», сколько с целью помешать дирекции в мое отсутствие вместо «Риенци» заняться чем-нибудь

иным. Минну я оставил на время в Теплице в обществе матушки, а сам отправился в Дрезден 18 июля.

На этот раз я снял небольшую квартиру в одном странном доме, ныне снесенном, выходившем на Максимилиан-аллее [Maximiliansallee], и сейчас же вступил в живое общение с вернувшимися из отпуска главными певцами оперы. Былое восхищение Шрёдер-Девриент воскресло во мне снова, когда я опять увидел ее на сцене, на этот раз в *Blaubart* [«Синей бороде»] Гретри[409], и это обстоятельство особенным образом на меня повлияло. Дело в том, что именно «Синяя борода» была первой оперой, которую я услышал – здесь же, в Дрездене, – будучи еще пятилетним ребенком. Она произвела на меня тогда чарующее впечатление, до сих пор не забытое. События раннего детства ожили во мне, и я вспомнил, как некогда я распевал с большим пафосом, с бумажным шлемом собственного изготовления на голове, к великому удовольствию всех домашних, арию рыцаря Синяя Борода: *«Ha! Du Falsche! Die Türe offen!»* [«О, коварная! Дверь открыта!»] Друг наш Гейне тоже помнил все это.

В других отношениях здешняя опера очень мало меня удовлетворяла: оркестр казался мне бедным, особенно после парижского полного струнного оркестра с его силой звучания. Я заметил, что, открывая новое прекрасное театральное здание, здесь совершенно упустили из виду необходимость в соответствии с расширенными размерами зала увеличить в оркестре количество струнных инструментов. В этом, как и во многих других существенных подробностях по оборудованию сцены, сказалась известная скудость, характерная для немецкого театра вообще. Особенно резко бросалось это в глаза при исполнении вещей, входящих в репертуар Парижской оперы, что еще больше подчеркивалось необыкновенно жалким переводным текстом. Уже в Париже меня угнетало в этом отношении чувство глубокой неудовлетворенности, здесь же во мне снова с большей силой ожили те ощущения, которые некогда погнали меня от немецких театров в Париж. Я почувствовал себя как бы униженным, и в глубине души во мне зрело презрение, достигшее такой остроты, что не хотелось больше и думать о сколько-нибудь прочной связи с каким бы то ни было – хотя бы даже лучшим – из немецких оперных театров. Напротив, я с тоской думал о том, что предпринять, как найти выход из этого противоречия между желаниями, с одной стороны, и чувством отвращения – с другой.

Помогло мне справиться со всеми тягостными сомнениями то участие, которое вызвали к себе некоторые отдельные, необыкновенно одаренные натуры в театральной труппе. Прежде всего, это относится к моей великой наставнице Шрёдер-

Девриент, о совместной деятельности с которой я некогда мечтал как о высшей чести. Конечно, со времени первых юношеских впечатлений прошел довольно длинный ряд лет. Что касается ее внешности, то посетивший Дрезден в следующую зиму Берлиоз отозвался о ней в одном из своих сообщений в Париж неодобрительно. Он полагал, что ее полнота чересчур зрелой матроны делает ее появление в ролях молодых, особенно в мужском костюме, как в «Риенци», неудобным, способным расхолодить впечатление. Ее голос, никогда не принадлежавший к разряду необыкновенных по своим природным данным, нелегко справлялся с трудностями: приходилось сплошь и рядом тренировать его в темпе. Больше, однако, чем эти физические недостатки, певице вредили обстоятельства другого рода: ее репертуар состоял из ограниченного числа излюбленных ролей, так что у нее выработалась известная неподвижность, рутина сознательно рассчитанных эффектов, создалась определенная однообразная манера игры. И эта манера при некоторой склонности к преувеличениям временами производила впечатление почти мучительное. Все это от меня не ускользало, но зато мне же были более, чем кому бы то ни было, ясны и ее достоинства: минуя недостатки, я отчетливо, с глубоким восторгом любовался тем великим, что давала в своем творчестве эта несравненная артистка.

Нужны были новые благоприятные условия – необычайно подвижная жизнь доставляла ей немало импульсов в этом отношении, – чтобы творческая энергия ее молодых лет воскресала в ней с прежней силой. В этом смысле она не раз давала мне самые возвышенные впечатления. Несколько расхолаживало и возбуждало подозрительность только зрелище того разлагающего влияния, какое оказала на благородный и возвышенный характер артистки театральная среда. Из уст, из которых до меня доносилось вдохновенное пение великой драматической артистки, я принужден был выслушивать почти те же речи, что и от всех театральных героинь. Она совершенно неспособна была примириться с мыслью, что любая посредственность, благодаря лишь тому, что обладает от природы хорошими голосовыми средствами и привлекательной внешностью, может стать ее соперницей и пользоваться одинаковым с ней успехом у публики. Гордая скромность, приличествующая великой артистке, была ей в этом отношении недоступна, и с годами, напротив, она становилась все ревнивее.

Все это я хорошо видел, но лично на мне это пока почти не отражалось. Несравненно большие затруднения создавались из-за другой ее особенности: она нелегко усваивала новую музыку.

Поэтому изучение всякой новой партии было связано для нее с большими трудностями, а для композитора, который ставил себе целью пройти с ней свою вещь, это сводилось к длинному ряду мучительных занятий. Медленно разучивая партию Адриано в «Риенци», как и всякую вообще новую партию, она постоянно охладевала к своей роли, что ставило меня в очень трудное положение.

131

Если со Шрёдер-Девриент при сложности ее натуры ладить было нелегко, то с детски ограниченным и поверхностным, но необыкновенно одаренным Тихачеком дело шло удивительно гладко. Он не старался заучивать свою партию наизусть, будучи настолько музыкален, что самые трудные ноты читал с листа. Всякое изучение он находил законченным с самого начала, тогда как у большинства певцов все дело сводится именно к тому, чтобы верно брать написанную ноту. Пропев достаточное число раз партию на нескольких репетициях и запечатлев ее в памяти, он об остальном уже не заботился: отделка в пении и игра – все это должно было явиться само собой. Описки в тексте партии он заучивал накрепко, и нелепые слова произносил с такой же отчетливостью и энергией, как и верные. Всякие замечания или советы, относящееся к работе над ролью, он отклонял с благодушным пылом, утверждая, что «все в свое время найдется». Очень скоро я принужден был совершенно отказаться от всяких попыток заставить Тихачека понять сущность моего героя. Он был этим чрезвычайно доволен, а я, со своей стороны, был вполне награжден как той необыкновенно милой готовностью и энтузиазмом, с какими он принялся за свою благодарную задачу, так и чарующим действием его великолепного голоса.

Кроме этих исполнителей двух главных ролей, в моем распоряжении были лишь очень посредственные силы. Но доброй воли у всех было достаточно, и даже капельмейстер Райсигер стал аккуратно являться на фортепьянные репетиции в фойе. Чтобы побудить его к этому, мне пришлось прибегнуть к хитроумному приему. Райсигер не раз жаловался на то, как трудно найти хороший текст для оперы, и считал очень разумным, что я сам сочиняю для себя либретто. Он, к сожалению, упустил время и не научился этому искусству в юности, что и служило главной помехой его успеху в качестве драматического композитора; ведь и я – полагал он – должен признать, что у него «очень много мелодии». Однако одного этого

было недостаточно, чтобы вызвать у певцов творческое вдохновение.

Он убедился в этом на примере Шрёдер-Девриент. Финал в опере Бел-лини «Ромео и Юлия» она поет с таким воодушевлением, что приводит публику в экстаз, а точно такой же финал в его опере *Adèle de Foix* [«Адель де Фуа»] она проводит совершенно равнодушно. Причина здесь кроется, конечно, только в сюжете. И я тут же обещал дать ему готовый оперный текст, к которому он с величайшим эффектом легко приладит сколько угодно своих мелодий. На это он согласился с великой радостью. Я решил мой старый набросок к «Небесной невесте», составленный по роману Кёнига, тот самый, который я некогда послал Скрибу, переложить на стихи и в качестве подходящего оперного текста подарить Райсигеру. Каждый раз, когда он приходил на занятия с певцами, он должен был получать от меня страницу стихов, и я честно выполнил свое обязательство, пока все либретто не было закончено.

Очень удивило меня, когда спустя некоторое время я узнал, что Райсигер заказал некоему актеру Критэ [Kriethe] новое либретто к опере, озаглавленной *Der Schiffbruch der Medusa* [«Кораблекрушение Медузы»]. Оказалось, что недоверчивая супруга капельмейстера с величайшей подозрительностью отнеслась к моему желанию уступить ее мужу ни с того ни с сего готовое либретто к опере. Оба они нашли, правда, что либретто хорошо написано и богато эффектными местами, но заподозрили коварную ловушку, которую надо обойти с величайшей осторожностью.

Таким образом, либретто опять вернулось ко мне, что дало мне впоследствии возможность выручить старого друга Китля в Праге. По этому либретто он написал в своей манере оперу под заглавием *Die Franzosen vor Nizza* [«Французы перед Ниццей»], которая, как меня уверяли (сам я ее не видал), часто и с успехом ставилась в Праге. Это обстоятельство подало одному пражскому критику повод разъяснить мне, что мое либретто свидетельствует о моем настоящем призвании – быть либреттистом, и что с моей стороны чистое заблуждение заниматься музыкальными композициями. Напротив, Лаубе, основываясь на «Тангейзере», утверждал, что истинным для меня несчастьем было то, что я не догадался заказать какому-нибудь опытному сочинителю театральных пьес хорошее либретто для моей музыки.

На этот раз мой прием привел к желанной цели: Райсигер аккуратно являлся на репетиции «Риенци». Еще больше, однако, чем стихи, этому способствовал все увеличивавшийся у певцов интерес к опере, в особенности искренний восторг Тихачека.

Обыкновенно он охотно уклонялся от занятий за фортепьяно в театральном фойе, если представлялся случай поехать куда-нибудь с компанией на охоту. Теперь же на спевки «Риенци» он являлся, как на праздник, с блестящими глазами, в великолепном и очень шумном настроении. Для меня же эти репетиции проходили в сплошном упоении, особенно любимые места артисты сопровождали выражениями восторга, а ансамбль в финале третьего действия, к сожалению, совершенно выпускавшийся впоследствии на всех представлениях (из-за его длины), послужил даже своеобразным источником дохода. Тихачек заявил однажды, что это h-moll'ное место так прекрасно, что за него следует что-нибудь платить, и положил на стол зильбергрош, приглашая остальных певцов последовать его примеру. Все со смехом приняли его приглашение. Потом всякий раз, как только доходило до финала, так и говорили: «Теперь наступает номер с нойгрошами[410]», а Шрёдер-Девриент, вынимая кошелек, заявляла, что эта опера ее окончательно разорит. Мне добросовестно вручалась эта странная тантьема[411], и никто не подозревал, как часто она помогала мне и жене справиться с трудным вопросом об обеде.

132

В начале августа вернулась в Дрезден из Теплица Минна. С ней на короткое время заехала к нам и матушка. Мы жили в холодной квартире, терпели лишения, но, полные надежд, ждали момента освобождения и победы. Приготовления к «Риенци» заняли весь август и сентябрь, так как работа то и дело прерывалась из-за вечных колебаний и перемен, обычных в репертуаре немецкого оперного театра. Только в октябре комбинированные спевки приняли такой характер, который сообщал уже уверенность в близкой постановке. Когда же начались репетиции ансамблей и оркестра, то каждому из участников стало ясно, что оперу ждет крупный успех. Наконец, приступили к общим репетициям на сцене театра, и их успех был положительно опьяняющий. Когда мы впервые провели полностью с законченной инсценировкой первую сцену второго акта, где появляется глашатай мира, все были охвачены волнением. Даже Шрёдер-Девриент, недовольная своей ролью, которая не давала ей возможности стать центральной фигурой драмы, на мои вопросы, обращенные к ней, едва в состоянии была ответить что-нибудь: слезы душили ее и мешали говорить.

Я думаю, что весь театральный персонал до последнего

человека любил тогда меня и восторгался мной, как истинным чудом. Я не впаду в ошибку, если скажу, что здесь большую роль сыграло участие и теплое сочувствие к молодому композитору, находящемуся, как это знали все, в крайней нужде и теперь из полнейшей неизвестности становящемуся сразу знаменитостью, во всем блеске славы. Когда во время перерыва на генеральной репетиции артисты рассыпались кто куда, чтобы позавтракать и успокоить утомленные нервы, я один остался на опустевшей сцене и уселся тихо на дощатых под-мостках. Я не мог устроиться, как они, и не хотел, чтобы кто-нибудь заметил это. Однако один старый итальянец, певец-инвалид, исполнявший в «Риенци» маленькую роль, видимо, понял это и предложил мне добродушно стакан вина и ломоть хлеба. Впоследствии я был вынужден, как мне ни больно было, отнять у него эту маленькую роль, что навлекло на него гнев его жены, и он из друга превратился, следуя ее внушениям, в моего врага. Когда в 1849 году мне пришлось бежать из Дрездена, я узнал, что именно этот певец донес в полицию, будто я участвовал в восстании. Тогда я вспомнил завтрак на генеральной репетиции «Риенци» и отнесся к этому факту как к наказанию за неблагодарность, так как сознавал себя виноватым в его позднейших семейных неурядицах.

Я ожидал первого представления в таком настроении, какого я не испытывал никогда. Разделить со мной это настроение приехала из Кемница моя добрая сестра Клара. Там она вела скучную мещанскую жизнь и поспешила в Дрезден, чтобы освежиться, приняв участие в треволнениях моей судьбы. Несчастная сестра, недюжинное артистическое дарование которой так быстро заглохло, с трудом влачила тривиальное существование жены и матери, и здесь, в атмосфере растущего успеха, она почувствовала себя причастной к моим достижениям. С ней и с превосходным хормейстером Фишером мы проводили вечера в семье Гейне и за неизменной селедкой с картофелем переживали прекрасные минуты. Вечером накануне первого представления мы устроили даже пирушку с пуншем, и блаженство наше достигло предела. Счастливые, как дети, смеясь и плача, разошлись мы в эту ночь, чтобы подкрепиться сном и встретить день, несомненно, обещающий великий переворот в моей судьбе.

20 октября 1842 года я решил не заходить к артистам, чтобы как-нибудь не помешать им. Однако утром я встретил на улице одного из них, несколько скучного, но очень дельного певца, чопорного и педантичного Риссе [Risse], исполнявшего в моей опере небольшую басовую парию. Утро свежее, но ясное и солнечное сменило бывшие до того хмурые, ненастные дни. Риссе

поздоровался и, как пригвожденный, остановился передо мной, не говоря ни слова, с выражением удивления и восторга. Со странным возбуждением он объяснил мне, что хочет посмотреть в лицо человеку, которого ждет необыкновенная судьба. Я улыбнулся и, так как, по-видимому, все это относилось ко мне, обещал в один из ближайших дней в ресторане *Stadt Hamburg* [«Город Гамбург»] угостить его стаканом доброго вина по его выбору.

133

Никогда впоследствии я даже приблизительно не испытал таких ощущений, какие мне привелось пережить в день первого представления «Риенци». Позднее при всех первых представлениях меня всегда наполняла тревога, и притом вполне основательная, об успехе исполнения. Это не только мешало мне наслаждаться, но даже отнимало возможность следить за публикой. Исключительное настроение, охватившее меня на генеральной репетиции «Тристана и Изольды», настолько далёко от того, что я испытал на премьере «Риенци», что эти столь различные по смыслу переживания не могут быть даже сопоставлены.

Судя по первому представлению, можно было твердо рассчитывать на успех оперы. Весь зрительный зал самым определенным образом был на моей стороне, и это было тем удивительнее, что вообще публика таких городов, как Дрезден, совершенно не в состоянии сразу судить о сколько-нибудь значительном музыкальном произведении и потому относится нерешительно и холодно к трудам неизвестных авторов. На этот раз она была вынуждена вести себя иначе, так как уже задолго до спектакля многочисленным театрально-музыкальным персоналом были распространены по городу настолько восторженные отзывы о моей опере, что все население ждало обещанного чуда с лихорадочным напряжением. Я с Минной, сестрой Кларой и семейством Гейне сидели в партер-ложе, и когда я теперь пытаюсь воскресить в памяти впечатления того вечера, они рисуются мне словно в тумане какого-то сновидения.

Собственно радости или волнения я вовсе не испытал. Я относился к моему творению не как автор, а как посторонний человек. Переполненный театральный зал пугал меня настолько, что я не решался бросить взор на массу публики: близость огромной толпы я ощущал, как бушующую стихию, как упорную грозу с ливнем, от которой я укрылся под навесом в

отдаленнейшем углу ложи. Аплодисментов я не замечал совсем, и когда после каждого акта меня бурно вызывали, другу Гейне приходилось каждый раз обращать на это мое внимание и выталкивать меня силой на сцену.

Зато меня все более и более заботило и пугало одно обстоятельство: я заметил, что уже после второго действия наступил настолько поздний вечер, словно мы прослушали всего «Фрейшютца». А когда окончился третий акт, показавшийся мне особенно утомительным для публики вследствие разыгрывающихся на сцене шумных воинских событий, и часы показывали десять, т. е. когда выяснилось, что представление длится уже полных четыре часа, я пришел в настоящее отчаяние. Вызовы после этого акта, относившиеся ко мне, я счел просто последней вежливостью со стороны публики, которая этим как бы хотела показать, что сыта по горло и начнет сейчас массово покидать театр. А впереди были еще два действия, и я был совершенно уверен, что мы не доведем оперы до конца. Меня охватило раскаяние, почему я вовремя не согласился на предполагавшиеся сокращения. Теперь мне пред-стояло пережить нечто неслыханное: прервать оперу, имеющую у публики необыкновенный успех, не довести ее до конца только потому, что она до смешного растянута. Правда, певцы сохраняли прекрасное настроение, и в особенности Тихачек чем дальше, тем лучше и бодрее себя чувствовал. Но все это я принимал за благодушные ухищрения, которыми хотели скрыть от меня неизбежный надвигающийся скандал. Когда к началу последнего действия, т. е. около полуночи, я убедился, что публика еще в зале, изумлению моему не было предела. Я больше не верил ни глазам, ни ушам своим, все события этого вечера представились мне настоящим наваждением. Было уже далеко за полночь, когда в последний раз вместе с моими верными артиста-ми я вышел на громовые вызовы публики.

Настроение моих родственников, с которыми я увиделся сразу по окончании спектакля, подкрепило самые отчаянные мои опасения насчет того, какое впечатление должны были произвести на публику неслыханные раз-меры оперы. Семья Фридриха Брокгауза с несколькими знакомыми нарочно явились из Лейпцига, и мы были приглашены по окончании спектакля заехать к ним в гостиницу, где предполагалось отпраздновать в тесной компании успех оперы и выпить за мое здоровье стакан вина. Но когда мы прибыли туда, кухня и погреб оказались уже закрытыми, и все, бывшие на спектакле, устали до такой степени, что со всех сторон я слышал только одно: выражения удивления по поводу необыкновенной, из ряда вон выходящей

продолжительности оперного представления, длившегося с 6 часов вечера до поздней ночи. Ни о чем другом никто не говорил, и мы разошлись в пол-ном изнеможении.

На следующий день рано утром, в 8 часов, я был уже в нотном отделении театральной конторы. Пришел я туда с определенной целью: сделать казавшиеся мне необходимыми сокращения партитуры на тот случай, если бы решено было все-таки поставить «Риенци» вторично. И если летом я защищал перед хормейстером Фишером каждый такт и доказывал его необходимость, то теперь мною овладело слепое бешенство зачеркивать и вычеркивать. Все казалось мне ненужным. То, что публика незаметно проглотила накануне, представлялось мне теперь сочетанием несообразностей, из которых каждая могла быть выброшена без всякого урона для оперы, без риска что-либо в ней затемнить, сделать неясным. Я стремился к одному: ввести в приличные рамки это чудовищное нагромождение музыкальных *невозможностей*.

При этом, приказывая переписчикам без жалости сокращать партитуру, я хотел предупредить еще одну катастрофу. Мне казалось неизбежным, что генерал-интендант, уступая общественному мнению и настроению театрального мира, еще сегодня даст мне знать, что постановку такой вещи, как «Последний трибун», возможно ради курьеза допустить раз, но что о повторении и думать нечего. Поэтому я сознательно в течение всего дня избегал всякого соприкосновения с театром, желая выиграть время, дать возможность слухам о предпринятых мной героических сокращениях дойти куда следует и оказать свое благодетельное действие. После обеда я опять забежал к переписчику, чтобы убедиться, выполняются ли в точности мои предписания, и узнал, что сюда заходил Тихачек, ознакомился с указанными мною сокращениями и запретил их выполнить. Со мной о них хотел поговорить и хормейстер Фишер. Работу задержали, и мне казалось, что надвигается нечто угрожающее. Я не понимал, что все это значит, и боялся беды, если дело с сокращениями затянется.

Наконец вечером я разыскал Тихачека в театре и раньше, чем он раскрыл рот, с горечью накинулся на него за то, что он прервал работу переписчиков. Сдавленным голосом он ответил мне коротко и резко: «Я не дам из моей партии вычеркнуть ни одной ноты – это слишком прекрасно». Я вперил в него глаза и стоял, как зачарованный. Такое неслыханное доказательство моего успеха не могло не рассеять всех опасений. Другие вели себя в таком же духе. Фишер сиял от радости и прямо смеялся надо мной, все говорили об энтузиазме, который охватил весь

город, интендант прислал письмо, в котором благодарил за мой прекрасный труд. Мне ничего не оставалось, как обнять Тихачека и Фишера и поспешить домой, чтобы рассказать Минне и Кларе, как обстоят дела.

134

Певцам было дано несколько дней отдыха, и 26 октября состоялось второе представление с кое-какими сокращениями, согласия на которые я с трудом добился у Тихачека. Особых жалоб на длинноты до меня не доходило, и я пришел к убеждению, что Тихачек прав: если выдерживает оперу он, то тем более выдержит ее публика. Так прошло шесть представлений всегда с одинаковым блестящим успехом. Опера заинтересовала и старших принцесс королевского двора, которые, не желая никаких перемен в самом произведении, с утомительной продолжительностью спектакля все же мириться не могли. Поэтому господин фон Люттихау решился предложить мне всю оперу целиком, уже без сокращений, разбить и поставить отдельными спектаклями два вечера подряд. Я согласился, и, выдержав паузу в несколько недель, мы объявили для первого представления «Величие Риенци» [Rienzis Größe], а для второго, вслед за ним, «Падение Риенци» [Rienzis Fall]. В первый вечер давались два первых акта, во второй – три последних, для которых я написал особое музыкальное введение. Это вполне удовлетворило высочайших особ, в особенности двух старших дам королевской фамилии, принцесс Амалию и Августу. Публика, однако, посчитала, что за одну оперу с нее берут двойную входную плату, и отнеслась ко всей этой затее как к чистейшему обману. Неудовольствие грозило отозваться на сборах, и после трех двойных спектаклей дирекции пришлось вернуться к прежней форме «Риенци». Я охотно пошел этому навстречу, снова введя в оперу принятые раньше сокращения.

С тех пор на представлениях «Риенци», как часто его ни ставили, театр бывал переполнен. В прочности этого успеха я убедился вполне с тех пор, как узнал, сколько зависти он вызывает со всех сторон. Впервые я столкнулся с этим в очень тяжелой для меня форме на другой день после премьеры: речь идет о поэте Юлиусе Мозене[412]. Я посетил его в первый мой приезд в Дрезден, летом. Так как я действительно высоко ценил его дарование, то мы скоро сошлись довольно близко, и это знакомство было для меня и приятно, и поучительно во многих отношениях. Он прочел мне свои драмы, которые в общем

произвели на меня исключительное впечатление – среди них была, между прочим, трагедия под заглавием «Кола Риенци», разработанная оригинально и, как мне казалось, очень интересно. Я просил его не сравнивать либретто «Риенци» с его творением, ибо как поэтическое произведение оно стоит несравненно ниже его вещи, и ему не пришлось делать над собой усилий, чтобы согласиться на мою просьбу.

Но незадолго до спектакля он поставил на дрезденской сцене одну из своих слабейших драм – «Бернхард Веймарский»[413]. Результаты этой постановки доставили ему мало радости, и это было неизбежно, так как драматически безжизненная вещь, полная политического пустословия, должна была роковым образом разделить судьбу всех подобных произведений. С некоторой досадой отнесся он к тому, что «Риенци» принят к постановке и что свою трагедию того же названия ему, увы, так и не удалось провести на сцену – по-видимому из-за ее несколько резкой политической тенденции. Эта тенденция в форме чистой драмы заметнее, чем в опере, где вообще на слова не обращают никакого внимания. Я благодушно согласился с ним, с его низкой оценкой оперного жанра. Тем неожиданнее было для меня, когда на следующий день после первой постановки я встретился с ним у моей сестры Луизы, и здесь он обрушился на меня с ядовитой горечью и с выражениями насмешливого презрения к успеху моего творения. Но я и сам в глубине души таил странное чувство: я сознавал все действительное ничтожество того оперного жанра, которого с таким успехом придерживался в «Риенци», и потому на все его откровенные выпады с тайным стыдом в душе я не сумел ничего существенного ответить. То, что я мог бы сказать ему в свое оправдание, еще не созрело до полной ясности, я не мог еще опереться ни на один сколько-нибудь определенный плод моего особого направления. Мне не на что было сослаться, и во время разговора я испытывал только одно: сочувствие к несчастному писателю. Мне тем сильнее хотелось высказать ему это сочувствие, что самая ярость его нападений доставляла мне известное внутреннее удовлетворение как дополнительное доказательство крупного успеха, в котором я тогда еще далеко не был уверен.

Затем, уже при первом представлении «Риенци», создались условия, поведшие к разрыву между мной и газетными рецензентами, и разрыв этот становился с течением времени все острее и шире. С давнишним главным музыкальным рецензентом в Дрездене, Карлом Банком[414], я познакомился еще в Магдебурге. Там он меня однажды посетил, и я играл ему большие отрывки из «Запрета любви», которые он искренне тогда

хвалил. Этот человек не мог простить теперь, когда мы с ним вновь встретились в Дрездене, что я не позаботился доставить ему билетов на первое представление «Риенци». С другим поселившимся в Дрездене рецензентом, Юлиусом Шладебахом[415], случилось приблизительно то же. В общем, услужливый по отношению ко всем, я никогда не мог побороть в себе отвращения оказывать особое внимание человеку единственно на том основании, что он рецензент.

Мои упрямство и принципиальная жесткость росли с годами, и это в значительной степени было причиной неслыханных преследований со стороны журналистики, с которыми мне пришлось считаться всю жизнь. Пока еще борьба не столь обострилась, так как журналистика в Дрездене имела мало влияния. Из Дрездена в газеты других городов редко поступала информация, и, таким образом, события из жизни дрезденского искусства мало интересовали мир, что, конечно, для меня лично было довольно невыгодно. Поэтому неприятные стороны моего успеха меня почти вовсе не задевали, и некоторое время я чувствовал себя прекрасно. В первый и единственный раз меня окружала атмосфера общего благоволения, и я чувствовал себя вполне удовлетворенным за все мои прежние жизненные испытания.

Успех оперы повлек за собой с необыкновенной быстротой и другие, ранее совершенно непредвиденные последствия. Последствия эти не были исключительно материального характера, так как гонорар за оперу свелся пока лишь к сумме в триста талеров, которую генеральная дирекция в виде исключения ассигновала вместо обычных двадцати луидоров. Не мог я также рассчитывать выгодно продать оперу какому-нибудь солидному издателю прежде, чем удастся ее поставить на двух-трех значительных сценах. Но неожиданно умер королевский музикдиректор Растрелли[416], и вскоре после первого представления «Риенци», когда внезапно очистилось место капельмейстера, взоры всех обратились на меня.

135

Пока тянулись переговоры, генеральная дирекция дала еще одно доказательство необыкновенного участия к моему таланту. Было высказано пожелание, чтобы первая постановка «Летучего Голландца» состоялась отнюдь не в берлинском театре, как я предполагал, а чтобы я оказал эту честь дрезденской сцене. Ввиду того, что берлинское театральное управление не чинило в этом

отношении никаких препятствий, я охотно передал последнюю работу Дрезденскому театру. Так как в этой опере нет партии для героического тенора, то мне приходилось отказаться от участия Тихачека, но зато я особенно мог рассчитывать на деятельное участие Шрёдер-Девриент, которой предоставлялся материал более богатый, чем в «Риенци». Мне было приятно полностью положиться на нее, так как она чувствовала себя как бы обиженной тем, что не могла в полной мере содействовать своим участием успеху «Риенци».

Свое полное доверие ей я доказал тем, что смирился с буквально навязанной ею передачей главной мужской роли в опере баритону Вэхтеру[417]. Некогда это был хороший певец, но теперь он казался почти инвалидом и для моей задачи, во всяком случае, совсем не подходил.

Когда я познакомил столь высокочтимую мною артистку с текстом оперы, оказалось, к моему великому удовольствию, что стихи ей необыкновенно понравились. В те часы, которые я проводил с ней при частых наших свиданиях, связанных с изучением роли Сенты, мне пришлось также принять серьезное личное участие в судьбе этой удивительной, необыкновенной жен-шины, и воспоминания об этом времени я отношу к самым поучительным страницам моей жизни.

Великая артистка считала себя серьезно задетой тем, что для Дрездена я написал такое блестящее произведение, как «Риенци», не наметив для нее главной роли. Гостившая у нее в это время знаменитая мать ее, София Шрёдер[418], поддерживала ее в этом отношении и даже еще более возбуждала. Тем не менее великодушная натура Вильгельмины победила в ней личную обиду: она громко признавала меня «гением» и оказала особое доверие, которое, как она полагала, может быть оказано только гению. Правда, ее доверие очень скоро обнаружило и свою опасную сторону, так как сделало меня ее поверенным и советником в фатально сложившихся сердечных делах ее, но зато наши отношения доставили ей не раз повод открыто перед всем светом заявлять о своих дружеских ко мне симпатиях и аттестовать меня наилучшим образом.

Прежде всего, мне пришлось сопровождать ее в Лейпциг, где она давала большой концерт в пользу своей матери. Чтобы содействовать успеху этого концерта, она включила в программу два номера из «Риенци», арию Адриано и молитву Риенци (последнюю в исполнении Тихачека), под личным моим управлением. К участию в концерте она привлекла и Мендельсона, с которым была в очень дружеских отношениях. Он на этом вечере должен был дирижировать своей новой увертюрой

«Рюи Блаз»[419]. В течение двух дней, проведенных в Лейпциге, я в первый раз пришел с Мендельсоном в более близкое соприкосновение, тогда как раньше мои отношения с ним ограничивались редкими и мимолетными свиданиями. В доме моего зятя, Фридриха Брокгауза, Мендельсон и Шрёдер-Девриент много музицировали, причем она исполняла под его аккомпанемент множество шубертовских песен.

Я обратил внимание на беспокойство и волнение, с какими этот находившийся тогда в зените славы и все еще молодой мастер наблюдал и даже как бы следил за мной. Было совершенно ясно, что он не придавал большого значения успеху какой-нибудь оперы вообще, хотя бы даже поставленной в Дрездене, и потому, несомненно, причислял меня к музыкантам, с которыми можно особенно не считаться. Но в моем успехе выступали черты, казавшиеся ему характерными и угрожающими. Сам Мендельсон ни о чем так страстно не мечтал, как об удачной опере, и, может быть, его огорчало, что прежде чем он успел сделать что-нибудь в этом направлении[420], мой успех глупо и неожиданно «перебежал» ему дорогу. Более того, успех выпал на долю такой музыки, которую он чувствовал себя вправе считать плохой. Не меньше огорчало его и то, что Шрёдер-Девриент, которую он признавал гениальной артисткой и которая была так предана ему, открыто и громко высказывалась в мою пользу.

Все эти подозрения только лишь зародились в душе моей, как вдруг одно замечательное обстоятельство неожиданно открыло мне глаза. А именно: когда после общей концертной репетиции я провожал его домой и завел с ним горячий разговор о музыке, этот, обыкновенно скупой на слова человек, внезапно прервал меня и с особенным чувством стал доказывать, что музыка имеет и дурную сторону, что она сильнее, чем все роды искусства, возбуждает в человеке не только его лучшие, но и дурные чувства, как, например, хотя бы ревность. Я покраснел от стыда за него, вынужденный отнести эти слова лишь на его счет, понять их как личное признание, так как сам я сознавал себя совершенно неповинным в этом грехе по отношению к нему, настолько далек я был от всякой мысли сравнивать себя с ним, сопоставлять наши способности и заслуги.

Странным образом проявил он себя в этом концерте, причем далеко не так, как должен был, чтобы исключить всякую параллель между нами. Если бы он поставил в программу свою *Hebriden-Ouverture*[421], я с моими двумя оперными ариями не мог бы ни в каком случае конкурировать с ним, так как разница между нашими творениями по самому их характеру была бы положительно несоизмерима. Но, по-видимому, он затем именно

и выбрал увертюру «Рюи Блаз», чтобы приблизиться к жанру оперной музыки и использовать в свою пользу его эффектные стороны. Увертюра эта, видимо, была сочинена для парижской публики, и насколько это бросалось в глаза и мало подходило Мендельсону, можно судить по тому замечанию, которое сделал ему Роберт Шуман: он прошел к Мендельсону в оркестр и со свойственной ему наивностью, с добродушной улыбкой выразил свое удивление по поводу этой «бойкой оркестровой пьесы».

В интересах истины надо признаться, что в этот вечер успеха не имели мы оба. Все наши усилия совершенно потонули в том колоссальном впечатлении, какое дряхлая София Шрёдер произвела своей декламацией бюргеровской «Леноры». В прессе неоднократно упрекали ее дочь за то, что с помощью музыкальных вечеров и всевозможных предприятий она срывает у публики бенефисы для своей матери, которая ничего общего с музыкой никогда не имела. Но мы, жалкие кропатели музыкальных пьес, стояли вокруг этой почти беззубой высокоодаренной старой женщины, читавшей бюргеровское стихотворение с наводящей ужас величавой красотой и с невыразимым благородством, как настоящие бездельники, как жалкие фокусники. Воспоминание об этом, как и многие другие впечатления тех дней, дали мне немало материала для последующих размышлений и переживаний.

136

Вторую поездку предпринял я со Шрёдер-Девриент в Берлин в декабре того же года. Она была приглашена туда для участия в большом придворном концерте, я же предполагал воспользоваться этой поездкой для свидания с театральным интендантом Кюстнером и для переговоров с ним о постановке «Летучего Голландца». В моем личном деле я на этот раз не пришел ни к какому определенному результату, но зато встретился здесь с Францем Листом, и встреча эта, представлявшая вообще для меня большой интерес, имела огромное, ни с чем не сравнимое значение для всего моего будущего. Она состоялась при особых условиях, и мы оба чувствовали себя крайне неловко. Условия эти были созданы Шрёдер-Девриент и являлись плодом ее беззаботно веселых выходок и задорных шуток.

Уже раньше я как-то рассказал моей покровительнице о прежней встрече с Листом[422]. В ту роковую вторую зиму моего пребывания в Париже, когда я дошел до того, что считал себя

счастливым, если мог кое-как поддерживать свое существование литературными заработками у Шлезингера, я получил однажды извещение от всегда обо мне заботившегося Лаубе, что в Париж должен прибыть Лист, с которым он обо мне говорил и которому меня рекомендовал. Лаубе советовал не упустить случая и познакомиться с ним, ибо Лист «великодушен» и наверняка пожелает быть мне полезным. И действительно, как только я узнал о его прибытии, я немедленно отправился к нему в отель.

Это было утром. Я был принят и застал в салоне несколько лиц, к которым через некоторое время вышел Лист, приветливый и разговорчивый, в домашнем платье. Завязался живой разговор на французском языке о впечатлениях последней артистической поездки Листа по Венгрии, разговор, в котором я не мог принять никакого участия. По правде сказать, я начинал уже скучать, когда Лист любезно обратился ко мне с вопросом, чем он мог бы мне служить. По-видимому, о рекомендации Лаубе он ничего не помнил, и я ответил только одно, что хотел бы познакомиться с ним, против чего и он, по-видимому, ничего не имел. Со своей стороны он заверил меня, что не забудет прислать билет на предстоящее большое *Matinée*[423]. Сделанная мною попытка завязать разговор об искусстве свелась к тому, что я спросил его, знаком ли он, кроме шубертовского *Erlkönig*[424], с балладой на ту же тему Лёве[425]. Лист ответил отрицательно, и на этом окончился наш разговор. Уходя, я оставил ему свой адрес, по которому его секретарь Беллони[426] скоро прислал мне при любезном письме пригласительный билет в *Salle Erard*[427] на концерт с участием исключительно маэстро. Зал был переполнен, трибуна, на которой стоял концертный рояль, была окружена тесным кольцом дам, представлявших сливки парижского общества. Я присутствовал при восторженных овациях виртуозу, которому удивлялся весь мир, прослушал ряд блестящих пьес, как, например, его «Фантазию на тему из Роберта-Дьявола»[428], и вернулся домой, сохранив в душе одно только впечатление: оглушенности. То было время, когда я решительно сошел с пути, по которому блуждал до сих пор вопреки всем моим внутренним склонностям, я отвернулся от него с тихой горечью, с затаенной решимостью. Менее всего я был способен тогда оценить по достоинству явление, которое сияло при полном свете дня, и молча ушел от него во тьму ночи. К Листу я более не заявлялся.

137

Я рассказал обо всем Шрёдер-Девриент случайно и просто,

она же отнеслась к этому с особенной живостью, так как своим рассказом я задел в ней ее слабое место – артистическую ревность. И так как Лист тоже был приглашен королем прусским к участию в большом придворном концерте, то вышло так, что в одну из первых встреч с ней Лист с большим интересом стал ее расспрашивать об успехе «Риенци». Как только Шрёдер-Девриент заметила, что об авторе «Риенци» Лист никакого представления не имеет, она с особым злорадством стала его обвинять в отсутствии всякой проницательности, так как композитор, о котором он столь живо расспрашивает, – тот самый бедный музыкант, с которым он недавно «так гордо обошелся» в Париже. Она говорила мне об этом с таким воодушевлением, что, глубоко растроганный, я был вынужден тут же соответственным образом исправить впечатление, вызванное у нее моим прежним рассказом.

Пока мы разъясняли с ней этот вопрос, в соседней комнате внезапно раздался знаменитый пассаж оркестрового аккомпанемента к арии мести Донны Анны, сыгранный в октавах и взятый в очень быстром темпе на рояле. «Вот и он сам!» – воскликнула Шрёдер-Девриент. Лист вошел, чтобы проводить ее на репетицию концерта. К великому моему замешательству, она, злорадствуя, представила меня как того самого автора «Риенци», с которым ему так хочется теперь познакомиться и которому он некогда в своем велико-лепном Париже указал на дверь. Мои серьезные уверения, что моя покровительница – конечно, лишь в шутку – сознательно искажает то, что я ей передал о моем прежнем визите к нему, видимо, успокоили Листа, тем более что к выходкам пламенной артистки он уже привык. Он сознался, впрочем, что совершенно не помнит моего визита к нему в Париже, но ему было больно и страшно допустить, чтобы кто-нибудь имел основание жаловаться на дурное обращение с его стороны. Искренняя сердечность и простота, с какой Лист говорил о недоразумении между нами, произвели на меня рядом с особенно возбужденными поддразниваниями несдержанной женщины необыкновенно приятное и подкупающее впечатление. Та манера, с какой он старался обезоружить ее беспощадно иронические придирки, являлась для меня чем-то новым и свидетельствовала о человеке, уверенном в своей совершенной корректности и гуманности.

Вильгельмина стала, наконец, издеваться над его докторским дипломом, полученным недавно от Кёнигсбергского университета, нарочно смешивая почетный титул со званием «аптекаря». В ответ на все эти издевательства Лист растянулся ничком на полу, показывая полную свою беспомощность против

бури ее насмешек и прося пощады. Уходя, он опять обратился ко мне с сердечным заверением, что приложит все старания услышать «Риенци» и, во всяком случае, постарается загладить впечатление, созданное несчастным стечением обстоятельств, и внушить мне лучшее о себе мнение. На этом мы расстались. В это свидание Лист произвел на меня особенно сильное впечатление той большой, почти наивной простотой и безыскусностью обращения, каждого слова, тем оттенком благородства, которое сквозило в его фразах и неизбежно увлекало собеседника. Это впервые объяснило мне то очарование, которому поддавались все, кому приходилось ближе общаться с ним, и о причинах которого я имел до сих пор совершенно ложное представление.

138

Эти обе поездки в Лейпциг и Берлин были лишь краткими перерывами в подготовке к постановке «Летучего Голландца». В этом отношении для меня было важнее всего поддержать в Шрёдер-Девриент горячий интерес к ее роли, так как я хорошо сознавал, что при слабости остального состава участников я мог ждать исполнения, отвечающего духу моего творения, только от нее одной.

Помимо того, что роль Сенты действительно подходила к ней, еще и другие особые условия поддерживали необыкновенное возбуждение в этой страстной женщине. Дело в том, что, как я узнал в качестве ее поверенного, она в это время намеревалась порвать многолетнюю связь с одним серьезно и сердечно ей преданным, еще очень молодым человеком, сыном бывшего министра народного просвещения Мюллера[429], лейтенантом королевской гвардии, и страстно стремилась завязать любовные отношения с другим, гораздо менее ей подходящим человеком. Этим новым избранником являлся, по-видимому, некто господин фон Мюнхаузен [von Münchhausen], с которым она познакомилась в Берлине. Это тоже был человек молодой, рослый и стройный, что вполне соответствовало вкусам моей подруги, насколько я успел их изучить. Горячее доверие, которым она меня удостоила во всей этой истории, зависело, по-видимому, от мучивших ее угрызений совести: она сознавала, что Мюллер, с которым я, ценя его хорошие качества, был тоже в приятельских отношениях, любил ее со всем пылом первой любви, и что теперь она под ничтожными предлогами изменяла ему самым неблагородным образом. По-видимому, она и сама как нельзя яснее сознавала, что новый ее избранник совершенно недостоин ее и что его

влекут к ней побуждения фривольного и эгоистического характера. Поэтому она хорошо понимала, что никто из окружающих, в особенности же никто из ее старых, давно ее знающих друзей, не одобрит ее поведения.

Мне же она доверяла и искала у меня поддержки потому, что, как она объясняла мне откровенно, считала меня гением и рассчитывала, что я пойму ее натуру, оценю роковую силу ее влечений. Конечно, я чувствовал себя при этом несколько странно. И самое ее увлечение, и предмет этого увлечения были мне решительно антипатичны. И, к величайшему удивлению, я чувствовал, что эта страсть, возбудившая во мне глубочайшее отвращение, но охватившая удивительную женщину с такой ужасной силой, вызывает во мне какое-то сострадание, готовность не отказывать ей в некотором участии. Она ходила бледная, расстроенная, совсем почти ничего не ела, и все ее силы находились в таком напряжении, что, казалось, ей неминуемо грозит катастрофа, тяжелая, может быть, даже смертельная болезнь.

С некоторого времени она совершенно лишилась сна, и всякий раз, когда я приходил к ней с несчастным «Летучим Голландцем» в руках, ее вид пугал меня до такой степени, что я забывал о цели своего прихода. Мне казалось, что нечего и думать о занятиях. Однако она сама всякий раз удерживала меня, усаживала за фортепьяно и цеплялась за роль, как за рычаг спасения от погибели, от смерти. Так как изучение новой партии само по себе давалось ей нелегко, то только продолжительные и частые занятия должны были помочь ей разрешить эту новую музыкальную задачу. И она пела целыми часами, с такой страстной настойчивостью, что я часто со страхом вскакивал и умолял ее щадить свои силы. Тогда она с улыбкой указывала на свою грудь, потягивалась всем своим все еще прекрасным телом, как бы намекая, что она еще может бороться.

В самом деле, голос ее в это время приобрел даже особую юношескую свежесть, такую неутомимую мощь, которая повергала меня прямо в изумление, и, как это ни странно сказать, в глубине души я сознавал, что эта абсурдная страсть к нелепому, ничтожному человеку принесет большую пользу «моей Сенте». Неутомимость этой женщины с перенапряженными нервами была так велика, что, ввиду необходимости спешить и желая избежать невыгодной для меня проволочки, она согласилась – и притом без вреда для себя – провести генеральную репетицию в самый день первого представления.

Это представление состоялось 2 января 1843 года. Успех оперы был для меня крайне поучителен: это служило как бы

введением к повороту во всей моей дальнейшей деятельности. Прежде всего, спектакль, в общем неудачный, показал, как важно для дальнейших работ обеспечить себя участием в моих операх хороших драматических сил. До сих пор я держался того мнения, что партитура сама за себя говорит и что певцы неизбежно должны играть так, как мне это нужно. Однако мой добрый старый приятель Вэхтер, некогда, во время первого расцвета Генриетты Зонтаг, блестящий Севильский цирюльник, был, как уже упомянуто, по скромности сил своих, другого мнения. Его полную неспособность справиться с трудной ролью бурно страдающего ужасного мореплавателя Шрёдер-Девриент поняла чересчур поздно: когда начались репетиции на сцене. Тучность Вэхтера, его круглое, широкое лицо, странные движения его рук и ног, казавшихся какими-то нелепыми болтающимися обрубками, – все это приводило страстную Сенту в отчаяние. Однажды на репетиции, в большой сцене второго действия, где Сента с возвышенными словами утешения на устах подходит к нему, как ангел-хранитель, Шрёдер-Девриент внезапно оборвала свою реплику и со страстным отчаянием стала шептать мне на ухо: «Разве можно что-нибудь выжать из себя, когда смотришь в эти маленькие глазки? О, Боже, Вагнер, что вы наделали?»

Я утешал ее, как мог, а втайне возложил все надежды на господина фон Мюнхаузена, который обещал в день представления занять в партере такое место, чтобы Девриент непременно его увидела. И действительно, великой артистке удалось, несмотря на то, что она играла, как в пустыне, без малейшей поддержки со стороны остальных певцов, силой одного только своего таланта увлечь во втором акте весь театр и вызвать горячий энтузиазм в публике. Первый акт оставил впечатление скучнейшей беседы между Вэхтером и тем самым Риссе, который в день первой постановки «Риенци» пригласил меня на стакан вина. В третьем акте весь гром оркестра не в состоянии был вывести сценическое море из благодушного покоя и заставить призрачный корабль, установленный с величайшей осторожностью, тронуться с места. Публика недоумевала, как после «Риенци», где в каждом акте разыгрывались интересные события, где Тихачек щеголял новыми блестящими костюмами, я мог предложить ей нечто столь ненарядное, скудное и угрюмое.

139

Ввиду того, что Шрёдер-Девриент на довольно продолжительное время покидала дрезденскую сцену, «Летучий

Голландец» пережил только четыре представления. Все уменьшающийся приток публики свидетельствовал при этом, что я дрезденцам не угодил. Дирекция, желая поддержать славу моего имени, принуждена была вернуться к «Риенци».

Успех одной и неуспех другой оперы дали мне много материала для раз-мышлений. С особенным огорчением я должен был признаться самому себе, что если, с одной стороны, в постановке «Летучего Голландца» были действительно допущены большие промахи, то, с другой, успех «Риенци» вовсе не основывался на соответствующей, верной игре актеров. Вэхтер совершенно не подходил как исполнитель для «Летучего Голландца», но и Тихачек, как я это прекрасно сознавал, не в состоянии был справиться с задачей своей роли, с характером Риенци. Все время я видел грубые ошибки и недостатки в его игре. С мрачным, демоническим началом в натуре Риенци, которое я резко подчеркивал в характерные, решающие моменты оперы, Тихачек абсолютно не считался. Его Риенци оставался все время неизменно ликующим героем-тенором, чтобы тем жалобнее в четвертом акте, после изгнания, пасть на колени и с лирическим смирением подчиниться судьбе. В противоположность моей идее, что Риенци – натура духовно сосредоточенная и несокрушимая, как скала, он выдвигал «свою концепцию», обеспечивавшую эффектный финал для четвертого действия, и решительно настаивал на своем, не желая ничего изменить. И когда я задумывался над тем, что, собственно, способствовало успеху «Риенци», то должен был прийти к заключению, что успехом этим я обязан, во-первых, блестящему, необыкновенно приятному голосу певца, постоянным вспышкам его радостного оживления, во-вторых, – освежающему действию хоровых ансамблей, и в-третьих, – пестрой смене событий на сцене.

Но особенно красноречивый ответ я получил тогда, когда мы разбили оперу на две части. Оказалось, что вторая часть, несомненно, более значительная и с музыкальной, и с драматической стороны, привлекает гораздо меньше публики, чем первая, только потому, что, как мне со всех сторон откровенно признавались, в первую часть входил балет. Еще наивнее подчеркнул этот момент как наиболее привлекательный в опере мой брат Юлиус, приехавший из Лейпцига на одно из представлений «Риенци». Так как мы с ним сидели в открытой ложе, на виду у всей публики, то я запретил ему всякие выражения одобрения, даже такие, которые явно относятся к одним только певцам. В течение всего вечера он удерживался от аплодисментов и не вытерпел только в одном месте балета:

энтузиазм охватил его настолько, что он стал неистово рукоплескать вместе с публикой, оправдываясь тем, что не в состоянии скрыть выражения своего восторга. Курьезно, что впоследствии, в Берлине, мой «Риенци», принятый, в общем, довольно равнодушно, приобрел именно из-за балета прочные симпатии нынешнего короля Прусского[430]. Уже через много лет он пожелал возобновления оперы, хотя она ни в каком случае не могла рассчитывать понравиться публике своим драматическим содержанием.

Впоследствии, когда мне привелось услышать «Риенци» в Дармштадте, я убедился, что, в то время как лучшие музыкальные части были урезаны самым невероятным образом, балет не только уцелел, но был украшен повторениями и расширен новыми моментами. Но музыка к этому балету, написанная когда-то в Риге за несколько дней, без малейшего вдохновения, была особенно слаба – настолько слаба, что после того, как я принужден был сократить ее лучшую часть, трагическую пантомиму, я даже положительно стыдился ее. И так как, кроме того, в Дрездене совершенно не было хореографических средств, чтобы остатки моего балета поставить соответственно указаниям об античных воинских играх и полных значительности, серьезных хороводных плясках (как это впоследствии было прекрасно проведено в Берлине), то мне пришлось самым постыдным образом довольствоваться следующим. Две маленькие танцовщицы некоторое время проделывали на сцене нелепые па, затем появлялась рота солдат, подымала свои щиты над головой, образуя своего рода «крышу», что должно было намекать на древне-римское *testudo*[431]. На эту «крышу» взбирались балетмейстер с помощником, одетые в телесного цвета трико, прыгали по ней, становились несколько раз, один за другим, на голову. Этим, по их мнению, они создавали пластическое изображение древнеримской борьбы гладиаторов. Тут-то именно и наступал момент величайшего восторга публики, и всякий раз я сознавал, что именно этому моменту я обязан лаврами успеха.

140

Таким образом, я со все возрастающей ясностью видел, как мои внутренние стремления коренным образом расходились с успехом на сцене, но в то же время обстоятельства роковым образом складывались так, что с необоримой силой побуждали меня принять место дрезденского капельмейстера и тем толкали, как толкнула в свое время несчастная женитьба, на крайне

опасный путь. В переговорах по этому поводу я обнаруживал известную неуступчивость, далекую, во всяком случае, от какой бы то ни было аффектации. Мое презрение к самому существу театральной жизни было безгранично, и ближайшее знакомство с укладом придворно-театрального управления, где все сводилось к внешней благопристойности, к невежественному прикрытию позорнейших сторон театральной жизни каким-то показным блеском, не могло, конечно, уменьшить этого чувства. При таких условиях гибли лучшие и чистейшие устремления во всяком причастном к театру человеке, и все предприятие в целом представляло собою комплекс тщеславных и фривольнейших интересов в рамках закоренелого бюрократического аппарата. Понятно, что необходимость войти вплотную в эту среду рисовалась мне как нечто в высшей степени противное, и когда со смертью Растрелли в Дрездене создалось для меня, как я выше уже упомянул, искушение, требовавшее измены внутреннему голосу, я объявил своим близким, испытанным друзьям, что не намереваюсь занять освободившееся место.

Однако против этого решения ополчилось все, что способно воздействовать на человеческую волю. Прежде всего, с тиранической силой сказалось влечение обеспечить себя с материальной стороны прочным местом с определенным содержанием. С этим искушением я боролся, рассчитывая на успех моих оперных композиций. Я надеялся, что при скромных требованиях моих заработков хватит, чтобы, живя с женой в двух комнатах, иметь возможность спокойно работать. Но мне возражали, что именно в смысле спокойной дальнейшей деятельности прочное место, не требующее всего времени, имеет особые преимущества, и в подтверждение указывали на то, что со времени окончания «Летучего Голландца» прошло более года и что в течение этого срока я был лишен спокойствия, необходимого для работы.

Однако я решительно стоял на том, что должность музикдиректора, которую занимал покойный Растрелли, как подчиненная капельмейстеру, ниже моего достоинства. Я объявил об этом определеннейшим образом дирекции и тем заставил искать другого заместителя. Но когда на эту тему больше не было уже и речи, обнаружилось, что со смертью королевского капельмейстера Морлакки[432] освободилось и его место, никем до сих пор не занятое, и можно ожидать, что король пожелает увидеть меня на этом посту.

Такой пост считается в Германии, особенно в королевских резиденциях, очень важным, и «солидность», пожизненная прочность положения составляет предмет мечтаний всякого

немецкого музыканта как венец земного благополучия. Немудрено, что все это вскружило голову моей доброй жене. Со всех сторон мне стали уже оказывать признаки внимания, завязывались связи и знакомства в обществе, каких у нас до того не было, и сознание, что нас не только терпят, но и уважают, согревало нас в нашем бесприютном существовании. Тоска об оседлости, охватывавшая меня в тяжелые годы скитаний, болезненно страстная мечта о спокойном, прочном положении под почетным королевским покровительством в столь тяжелое время – все это захватило меня снова.

Особенно сильное влияние оказала на меня вдова Карла Мария фон Вебера, милая и любезная Каролина, в доме которой я теперь часто бывал и отношения с которой были мне особенно дороги по воспоминаниям о глубоко любимом композиторе. Она заклинала меня с истинно трогательной сердечностью не противиться указующему персту судьбы. Она говорила, что считает себя вправе требовать от меня согласия занять в Дрездене то место, которое после смерти ее мужа так плачевно пустует. «Подумайте, – сказала она мне, – как тяжко мне будет встретиться со временем с мужем, если мне придется сообщить ему, что дело, которому он самоотверженно отдал столько сил, заброшено именно там, где он работал. Подумайте, каково мне видеть на том самом месте, где некогда стоял вдохновенный Вебер, ленивого Райсигера. Каково мне замечать, как с каждым годом все хуже исполняются его оперы. Если вы любите Вебера, вы обязаны в память этого человека занять его должность и продолжить его дело». Но и практическую сторону вопроса эта опытная женщина выдвигала энергично: она поставила мне на вид, что я обязан позаботиться о жене, ибо, если я приму предлагаемый мне пост, она не останется без средств в случае моей смерти.

141

Однако больше, чем веские соображения и мотивы сердца и разума, имела значение никогда не исчезавшая во мне вера в свои силы, вдохновенная вера в то, что куда бы меня ни забросила судьба – значит, и здесь, в Дрездене, – я найду возможность бороться с рутиной, победить привычное, призвать к жизни неслыханное. Я считал, что все дело в человеке, в его горячем стремлении возродить запущенное, что при некотором участии я непременно окажу благотворное влияние на искусство, освобожу его от позорных цепей. Поразительно быстрый поворот в судьбе

мог только поддержать во мне эту веру, а резкая перемена генерал-интенданта фон Люттихау явилась для меня искушением выйти на новую дорогу. Этот странный человек проявил по отношению ко мне столько теплоты, на которую никто раньше не считал его способным, что в его личном расположении я не мог не убедиться, и убеждение это не поколебалось и потом, несмотря на вечные между нами разногласия.

И тем не менее согласие было у меня вырвано врасплох: 2 февраля 1843 года я получил любезнейшее приглашение явиться в бюро управления и застал там весь генеральный штаб королевской капеллы. Председатель фон Люттихау предложил секретарю театра, моему незабвенному другу Винклеру, торжественно вручить мне королевский рескрипт, согласно которому я назначался капельмейстером Его Величества с пожизненным содержанием в 1500 талеров в год. По прочтении рескрипта фон Люттихау произнес речь, в которой выразил уверенность, что я с благодарностью приму монаршую милость. Было ясно, что вся эта торжественность рассчитана на то, чтобы отнять у меня возможность подымать какие бы то ни было разговоры о раз-мере жалованья, но, с другой стороны, меня не обязывали, как это велось и как в свое время было предложено даже Веберу, предварительно прослужить пробный год в качестве королевского музикдиректора без всякого жалованья. Делая для меня такое серьезное исключение, стремились, конечно, только к одному: заставить меня, молча, принять остальное. Мои новые коллеги поздравили меня тут же, а фон Люттихау, дружески со мной беседуя, проводил меня до самых дверей дома. Здесь я попал в объятия обезумевшей от радости бедной жены, и только в эту минуту я сообразил, что все кончено, что мне остается делать вид, будто я и сам очень рад назначению, ничем не огорчен, и принимать поздравления в качестве королевского капельмейстера.

На торжественном заседании я принял присягу как слуга короля. Королевский генерал-интендант представил меня в горячих выражениях членам музыкальной капеллы, и затем, через несколько дней, я был принят на аудиенции Его Величеством. Глядя на черты лица этого добродушного, любезного и простого в обращении монарха, я невольно вспомнил свой юношеский набросок увертюры на тему «Фридрих и Свобода». Наш несколько натянутый разговор оживился, когда король высказал свое одобрение моим двум поставленным в Дрездене операм. Единственное, чего бы ему хотелось по отношению к моим музыкальным драмам, это, как он выразился с дружеской нерешительностью, более рельефной характеристики отдельных

фигур. Он находил, что элемент стихийный заслоняет в них интерес к личностям: в «Риенци» – народ, в «Летучем Голландце» – море. Мне казалось, что я его хорошо понял, и я открыто радовался как этому доказательству его серьезного внимания ко мне, так и оригинальности его суждений. Кроме того, он наперед извинился за то, что не будет, вероятно, иметь возможность часто слушать мои оперы. Он питает особенную нелюбовь к посещениям театра вообще, явившуюся результатом ошибки, допущенной в его воспитании: его, как и брата Иоганна, долгое время заставляли систематически посещать спектакли, тогда как, говоря откровенно, ему часто хотелось бы в стороне от всякого этикета заняться чем-нибудь по собственному выбору.

Как на характерную черточку придворной психологии укажу на то, что фон Люттихау, принужденный во время аудиенции ждать в приемной, не сдержался и выразился с большим неудовольствием о ее продолжительности. Мне пришлось после этого встретиться и беседовать с королем еще один раз, когда я ему поднес клавираусцуг «Риенци» с посвящением, и во второй раз, когда он публично, на прогулке, остановил меня и милостиво поздравил с удачно выполненной задачей по переделке и постановке «Ифигении в Авлиде» Глюка (оперы этого композитора ему особенно нравились).

142

Эта первая аудиенция являлась, во всяком случае, кульминационным пунктом моего дрезденского успеха: затем опять началась полоса забот. Очень скоро возникли затруднения материального характера, выяснилось, что мои доходы далеко не соответствуют тем новым обязанностям и тратам, которые были связаны с выгодами приобретенного мною общественного положения. Без вести скрывшийся из Риги молодой музикдиректор внезапно опять вынырнул в Дрездене самым удивительным образом, в качестве королевского саксонского капельмейстера. Ближайшим следствием всеобщего внимания и интереса к моему счастью были настойчивые напоминания, угрозы и преследования, прежде всего со стороны тех кёнигсбергских кредиторов, от которых мне с таким трудом и страданиями удалось скрыться в Риге. Кроме того, все, кто только сохранил какие-нибудь претензии ко мне с самых отдаленных времен, с эпохи моего студенчества и даже с гимназических лет, стали предъявлять свои требования, нередко вызывавшие с моей стороны искреннейшее удивление. Я ждал, что вот появится,

наконец, и моя кормилица со своим счетом.

Все вместе представляло сумму не особенно больших размеров, и я определеннейшим образом заявляю, вопреки распространившимся тогда, как я впоследствии узнал, злостным слухам о моей страшной задолженности, что мне удалось с помощью занятых у Шрёдер-Девриент под проценты 1000 талеров покрыть все долги. Я не только расплатился с ними, но и вернул долг Китцу, сделанный в дни парижской нужды без всякого уговора о возврате, и даже сам оказал ему при этом дружескую услугу.

Однако из какого другого источника мог я получить деньги в том ужасном положении, в каком я тогда находился, при необходимости просить Шрёдер-Девриент поторопить постановку «Летучего Голландца» ввиду крайней важности получить гонорар за оперу? Никаких сумм на устройство, хотя бы сколько-нибудь соответствующее рангу королевского капельмейстера, мне отпущено не было; не позаботились даже о том, чтобы возместить расходы по пошиву дорогой и нелепой униформы. Ясно, что при полном отсутствии средств нечего было и думать что-нибудь предпринять раньше, чем не будут добыты деньги под проценты.

Всякий, кто был свидетелем необыкновенного успеха «Риенци» в Дрездене, должен был неминуемо поверить в то, что эта опера быстро распространится по всем немецким сценам, что она принесет мне большой доход. Мои собственные родственники, даже благоразумная Оттилия, были до такой степени уверены в этом, что считали себя вправе твердо рассчитывать на удвоение моего содержания поступлениями из театральных касс. И действительно, вначале дело, по-видимому, приняло хороший оборот: очень скоро партитуру «Летучего Голландца» заказали королевский театр в Касселе и столь хорошо мне знакомый рижский театр. Там стремились поскорей поставить что-нибудь из моих вещей, а, по слухам, моя новая опера была и меньше по объему, и проще «Риенци» для постановки. Из обоих городов я получил в мае 1843 года известия об успехе «Летучего Голландца». Однако на этом все пока и остановилось.

Прошел целый год, и за это время ко мне не поступило ни одного запроса по поводу той или другой из моих партитур. Попытка заработать что-нибудь изданием клавираусцуга «Летучего Голландца» («Риенци» я приберегал для будущего, рассчитывая на его дальнейшие успехи и выжидая более выгодного момента), разбилась о сопротивление господ Гертелей в Лейпциге, охотно согласившихся на опубликование оперы, но без уплаты какого-либо гонорара.

Оставалось, таким образом, пока что довольствоваться фантастической стороной моего успеха: несомненной популярностью среди дрезденцев, почетом и вниманием к моей персоне. Но и здесь моему аркадскому сну должен был скоро наступить конец. Думаю, что мое выступление в Дрездене создало условия, положившие начало новой эре в местной журнальной критике: в своем озлоблении против меня и моего успеха она черпала мотивы для раз-вития своих собственных слабых сил. К. Банк и И. Шладебах, о которых я уже упоминал, прочно устроились в Дрездене именно в это время. Знаю также, что для Банка возникали в этом отношении некоторые препятствия и что они были устранены лишь благодаря заступничеству и поддержке моего коллеги Райсигера. Этим господам, занявшим в Дрездене положение постоянных музыкальных критиков, был неприятен успех «Риенци», особенно ввиду того, что я не делал ни малейшей попытки заслужить их одобрение. Тем не менее они не решались изливать едкую желчь своей ненависти на молодого, всеми любимого музыканта, возбуждавшего к тому же в добродушной публике участие своей бедностью и злосчастными превратностями своей судьбы.

Но как только совершилось «неслыханное» переименование меня в королевского капельмейстера, тотчас же исчезло всякое основание для гуманного ко мне отношения. Теперь я «благоденствую», даже «чрезмерно благоденствую» – вот подходящая пища для зависти, нечто вполне определенное, всем доступное и уязвимое. Скоро во всех газетах Германии, в сообщениях из Дрездена, появились обо мне заметки враждебного характера, и создалось то настроение, которое, по существу, держится еще и доныне в полной неизменности. Один-единственный раз настроение это изменилось на время в определенной части прессы: это было тогда, когда в качестве политического беглеца я поселился в Швейцарии. Но когда благодаря Листу и его стараниям оперы мои, несмотря на изгнание, все-таки распространились по всей Германии, газеты всех направлений стали опять на мой счет единодушны. Тот факт, что сейчас, после дрезденских постановок два театра заказали одну из моих партитур, я приписываю исключительно следующему: вредоносная деятельность журнальных обозревателей еще не выразилась тогда с достаточной силой, а наступившее молчание театров я не могу не объяснить себе в значительной мере лживыми и клеветническими известиями, напечатанными обо мне в газетах.

Мой старый друг Лаубе, как журналист, старался поддержать мое реноме. С 1843 года он снова стал редактором *Zeitung für die elegante Welt* и предложил мне для одного из первых номеров дать для печати биографические сведения о себе. Его, видимо, радовала возможность представить меня с некоторым триумфом широкой литературной публике, и чтобы сделать это еще более наглядным, он приложил к номеру газеты со статьей обо мне литографию с моего нарисованного Китцем портрета. Но даже и он через некоторое время в суждениях о моих трудах стал проявлять известные колебания, так как не мог не видеть, что заслуги мои умаляются, низводятся и суживаются с поразительным упорством, с постоянно растущей уверенностью. Позднее он признавался, что нельзя себе представить более исключительного положения, чем мое, положения одного против сомкнутого ряда всей журналистики, а когда я высказал свое мнение на этот счет, он с улыбкой объявил меня безнадежно погибшим человеком.

Но и в новом кругу моей деятельности отношения ко мне скоро изменились и стали складываться так, что давали журналистам желанную пищу. Мне не приходило даже в голову из честолюбия непременно самому дирижировать оркестром при постановке моих опер. Но так как я убедился, что капельмейстер Рейсигер все небрежнее ведет оркестр при исполнении «Риенци», что стройный музыкальный ансамбль превращается в надоедливую, лишенную всякой выразительности «музыкальную окрошку», то, опираясь на мои капельмейстерские права, я выхлопотал себе разрешение дирижировать самому на шестом представлении оперы. Я дирижировал без единой репетиции, ни разу до того не имев случая работать с дрезденской капеллой, и спектакль прошел превосходно. Певцы и оркестр как бы ожили снова, вызвав всеобщее убеждение, что это наиболее удачное из всех представлений «Риенци».

Изучение и ведение «Летучего Голландца» были мне охотно переданы уже потому, что Райсигер по смерти музикдиректора Растрелли был завален чисто служебной работой. Кроме того, мне было предложено доказать свою способность дирижировать при исполнении чужих партитур и провести постановку веберовской «Эврианты». Мне казалось, что я всех удовлетворил, а вдова Вебера основывалась именно на этой постановке, когда так горячо просила меня принять место дрезденского капельмейстера. По ее словам, она впервые со смерти мужа услышала его вещь проведенной с сохранением ее духа и размера.

Мое назначение капельмейстером огорчило Райсигера,

которому хотелось бы иметь только одного подчиненного ему музикдиректора, а не равного по правам коллегу. Сам он по свойственной ему вялости не очень горячился и сохранял ко мне ровное отношение, но честолюбивая жена Райсигера изо всех сил старалась возбудить его против меня. Никогда, однако, дело не доходило до проявления открытой вражды с его стороны. Но я заметил, что с этих пор в прессу стали проникать нескромности на мой счет, которые мне доказали, что дружелюбие моего коллеги, всегда целовавшегося со мной при встречах, не отличается искренностью.

Скоро обнаружилось, что я приобрел совершенно неожиданного врага, и притом врага ожесточенного. То был издавна служивший при дрезденской капелле в качестве первого королевского концертмейстера, в свое время знаменитый скрипач Карл Липинский[433], человек с огненным темпераментом и оригинальным дарованием, но невероятно тщеславный, что еще осложнялось его подвижным, недоверчивым польским характером. Мне приходилось с ним много возиться, так как при всем его оживляющем и полезном влиянии на остальных скрипачей – главным образом в смысле техники, – как концертмейстер в хорошо организованном оркестре он был явно не на месте. Генерал-интендант фон Люттихау выразился однажды с похвалой о том, что тон Липинского всегда слышен, и этот странный человек точно поставил себе задачей оправдывать эту похвалу во что бы то ни стало. Каждый раз он раньше всех других скрипачей начинал свою партию и забегал вперед в смысле ритма. В нюансировке он часто своевольничал настолько, что легкие ударения при общем piano подчеркивал с необыкновенной резкостью. Делать ему какие-либо замечания было немыслимо – только сильнейшей лестью можно было чего-нибудь от него добиться.

Со всем этим мне приходилось считаться; не только все это переносить, но еще стараться, выражая на всевозможные лады свое восторженное одобрение, по возможности парализовать вред, который он наносил оркестру. Тем не менее он никак не мог примириться с тем, что публика явственно подчеркивала свое удовольствие всякий раз, когда дирижировал я: он исходил из того положения, что оркестр, в котором он, Липинский, играет первую скрипку, всегда одинаково превосходен, независимо от того, кто бы ни стоял за дирижерским пультом.

Тем временем ко мне, как к новому начальнику с новыми полномочия-ми, стали обращаться многие члены капеллы с самыми разнообразными, до сих пор не удовлетворенными просьбами. Липинский, недовольный и этим, использовал соответственный случай для своеобразного предательства. Умер один из старейших контрабасистов, и Липинский стал убеждать меня не замещать его вакансии, как это было принято, передвижением вверх по служебной лестнице остальных служащих, но, напротив, пригласить им же указанного музыканта Мюллера, выдающегося виртуоза-контрабасиста из Дармштадта.

Когда ближе всего задетый этим музыкант нашей капеллы обратился ко мне по этому поводу, рассчитывая на законную поддержку с моей стороны, я остался верен обещанию, данному Липинскому, выразил свои соображения о вреде такого рода местничества и заявил, что, согласно присяге, я прежде всего обязан охранять интересы искусства в доверенном мне учреждении. Скоро, к моему величайшему и наивному изумлению, я узнал, что вся капелла, как один человек, отвернулась от меня, а когда мне затем пришлось объясняться с Липинским по поводу целого ряда его жалоб, он сам же и выразил негодование по поводу моего поведения в инциденте с контра-басистом и заявил, что я задел самые несомненные права членов оркестра, тогда как от меня вправе были ждать отеческой заботливости.

Г-н фон Люттихау, намеревавшийся покинуть на время Дрезден, был в высшей степени обеспокоен создавшимися в оркестре трениями, тем более что и Райсигер был как раз в отпуске. Когда я увидел всю фальшь и бесстыдство Липинского, я сразу прозрел. Ко мне вернулось мое хладнокровие, и я успокоил озабоченного генерал-интенданта, уверив его, что теперь я знаю, с кем имею дело, и соответственно этому буду вести себя в дальнейшем. Свое слово я сдержал свято: ни разу с тех пор не было у меня никаких столкновений ни с Липинским, ни с кем-либо другим из членов капеллы вообще. Наоборот, скоро у меня установились со всеми музыкантами настолько прекрасные отношения, что я всегда мог гордиться их преданностью.

Но с этого момента я решил, что дрезденским капельмейстером до конца своей жизни я не останусь. Моя должность, вся моя дрезденская деятельность стала мне в тягость, и эту тягость я чувствовал особенно горько в те единичные моменты, когда работа моя приносила действительно прекрасные плоды.

145

Одного только единственного друга приобрел я тогда в Дрездене, и дружба эта пережила время нашей совместной музыкальной деятельности. К обоим капельмейстерам должен был быть прикомандирован музикдиректор. Нужен был не столько музыкант с именем, сколько дельный работник, способный человек и прежде всего католик, так как оба капельмейстера, к великому огорчению духовного управления католической Придворной церкви, с которой приходилось иметь

дело королевской капелле, были как раз протестанты. Все необходимые качества соединялись в лице племянника Гуммеля, Августа Рёкеля[434], который хлопотал из Веймара об этом месте и которому оно и было предоставлено. Он принадлежал к старобаварской семье. Отец его был певцом[435]. В эпоху первых представлений бетховенского «Фиделио» он часто исполнял партию Флорестана. Долгое время он был в дружеских отношениях с самим Бетховеном, так что, благодаря ему, сохранились для потомства многие до того неизвестные подробности его жизни. Позднейшая деятельность отца Августа в качестве учителя музыки близко познакомила его с внутренней жизнью театральных дирекций. Он первый познакомил Париж с немецкой оперой, и при том с таким необыкновенным успехом, что именно ему мы должны считать себя обязанными тем воздействием, какое «Фиделио» и «Фрейшютц» имели на парижскую публику, – оперы, совершенно до того во Франции неизвестные. Он же показал парижанам и Шрёдер-Девриент.

Отцу во всех этих начинаниях деятельно помогал молодой еще тогда Август, очень рано познавший практическую сторону музыкальной деятельности. Благодаря тому, что предприятия его отца охватывали и Англию, Август из отношений с людьми и соприкосновения с разнообразнейшими жизненными обстоятельствами извлек много практических знаний и выучил, между прочим, английский и французский языки. Однако сильнее всего говорило в нем стремление к музыке, и оно-то определяло дальнейшее течение его жизни. При хороших способностях музыка давалась ему легко, и он имел право рассчитывать на успех в этой области. Рёкель прекрасно играл на фортепьяно, быстро знакомился с любой партитурой, обладал необыкновенно тонким слухом и был, таким образом, вполне подготовлен к карьере музыканта.

Что касается композиций, то в этом отношении его побуждало работать не столько стремление к творчеству, сколько желание испытать свои силы, желание добиться и здесь какого-нибудь успеха. При этом он не искал вовсе признания достоинств выдающегося музыканта, а лишь претендовал на реноме опытного оперного композитора. С этой скромной целью он написал оперу «Фаринелли». Текст к ней он сочинил сам, с такой непритязательностью, как если бы он писал не для себя, а для своего тестя Лорцинга[436].

С этой партитурой он и явился ко мне. Это был его первый визит, когда он еще не слышал в Дрездене ни одной из моих вещей. Он просил меня сыграть ему что-нибудь из «Риенци» и из «Летучего Голландца». Его открытое и симпатичное поведение

побудило меня удовлетворить его просьбу. Я произвел на него такое глубокое и неожиданное впечатление, что он тут же решил отныне не утруждать меня более своей оперой. Лишь впоследствии, когда мы ближе сошлись и наши личные интересы соприкоснулись теснее, он позволил себе, нуждаясь в денежной реализации своего труда, просить меня в виде особой дружеской услуги заняться его партитурой. Я дал ему несколько советов, как ее переработать, но скоро его собственное творение так безнадежно ему опротивело, что он не только совершенно забросил его, но и вообще никогда больше не возвращался к подобного рода задачам. После того как Рёкель ближе познакомился с некоторыми моими готовыми операми и набросками новых работ, он прямо заявил мне, что считает себя призванным стать моим верным помощником, распространять в широких кругах правильное отношение к моим новым концепциям, посильно взять на себя всю тягостную сторону моего служебного дела и всех вообще отношений с миром и оградить меня от всякой мелкой суеты. Сам же он раз навсегда отказывался от мысли фигурировать рядом со мной в качестве оперного композитора.

Тем не менее я все-таки склонял его к самостоятельной продуктивной работе, указывал на разные подходящее мотивы. Так, например, я предложил ему использовать сюжет небольшой французской драмы «Дочь Кромвеля»[437], а впоследствии познакомил его с содержанием одной трогательной истории из крестьянской жизни, найденной мною в небольшой книжке, и даже составил подробный план ее разработки. Все мои усилия оказались бесплодными. Обнаружилось, что, во-первых, творческая жилка билась в нем слишком слабо и что, во-вторых, жизнь его стала складываться в материальном отношении очень тяжело. Он был настолько удручен постоянными заботами о пропитании жены и все растущего потомства, что мне пришлось оказать ему помощь и сочувствие с совершенно другой стороны.

О поддержании в нем стремления к дальнейшему музыкальному развитию не могло быть и речи. Необыкновенно способный от природы и одаренный редким умением доходить до всего самостоятельно, приобретать разностороннейшие теоретические и практические познания, он проявил столько несокрушимой преданности и сердечной доброты в заботах обо мне, что скоро стал для меня незаменимым другом и товарищем. Рёкель был и остался единственным человеком, верно оценившим характер моих отношений к окружающей среде, и с ним одним я мог откровенно делиться всеми моими заботами и тревогами в полном убеждении, что он поймет меня. Сколько тяжких

страданий и испытаний, сколько мучительных беспокойств готовила нам обоим судьба, будет видно из дальнейшего.

146

Еще одного друга приобрел я в первое время моего пребывания в Дрездене, друга преданного и верного, хотя по характеру своему менее способного влиять на дальнейшее течение моей жизни и играть в ней серьезную роль. То был молодой врач, Антон Пузинелли[438], живший рядом с нами. Когда дрезденское *Liedertafel*[439], с которым у меня установились известные отношения по случаю празднования 30-летней годовщины моего рождения, устроило маленькое празднество в мою честь, д-р Пузинелли сумел воспользоваться случаем, чтобы лично познакомиться со мной, обнаружив при этом серьезную, сердечную ко мне приверженность. Между нами быстро установились спокойные дружеские отношения, оказывавшие на меня благотворное влияние. Он стал моим заботливым домашним врачом и, кроме того, в течение моей дрезденской жизни при все более запутывавшихся материальных обстоятельствах многократно выручал меня из беды. При всегдашней готовности оказать поддержку и при личной материальной обеспеченности он имел полную возможность быть мне особенно полезным и этим вызвать во мне чувство благодарности за неоценимые дружеские услуги.

К дальнейшему расширению моих личных связей в дрезденском обществе послужило знакомство с семьей камергера фон Кённерица[440]. Жена его, Мария фон Кённериц, урожденная Финк, близкий друг графини Иды Ган-Ган[441], заявила себя особенно горячей, почти фанатической поклонницей моих музыкально-композиторских трудов. Я мог бы рассчитывать с помощью этой семьи, куда меня часто приглашали, завязать более широкие отношения в среде высшей дрезденской аристократии. Однако дальше чисто внешнего знакомства дело не пошло, и сколько-нибудь прочных связей не образовалось.

Правда, я познакомился с графиней Росси, знаменитой Зонтаг, которая, к искреннему моему удивлению, отнеслась ко мне с подкупающей сердечностью и теплотой, что дало мне впоследствии в Берлине повод подойти к ней в качестве человека, ей уже небезызвестного. О том разочаровании, какое меня при этом постигло, сообщу в свое время подробнее. Здесь же упомяну только, что прошлое научило меня не поддаваться никаким иллюзиям, а настоящее скоро показало, что всякие попытки

приблизиться к этой среде в расчете найти утешительную поддержку надо оставить раз и навсегда, как предприятие совершенно безнадежное.

И хотя с супружеской четой Кённериц у меня сохранились дружеские отношения во все время дальнейшего моего пребывания в Дрездене, знакомство это не оказало никакого влияния ни на мое музыкальное развитие, ни на мое положение в обществе. Только однажды фон Люттихау в период обострения наших отношений заявил, что г-жа фон Кённериц преувеличенными похвалами вскружила мне голову и тем заставила забыть разницу наших с ним положений. Он не знал одного, а именно: что если кто из высшего дрезденского дамского общества действительно мог своим поклонением укрепить во мне гордую самоуверенность, то это была его собственная жена, Ида фон Люттихау (урожденная Кнобельсдорф)[442]. Эта тонко образованная, благородная и нежная женщина, единственная в своем роде, могла бы оказать глубочайшее влияние на всю мою жизнь, если бы я имел возможность поддерживать с ней сколько-нибудь постоянные и тесные отношения. Тут не столько играло роль положение ее мужа, сколько ее постоянная болезненность и странное чувство, мешавшее мне навязываться ей со своим знакомством. Поэтому я лишь в редкие периоды входил с ней в более или менее близкое соприкосновение.

В моей памяти ее образ сливается отчасти с образом сестры Розалии. Вспоминаю, как умиляло меня, какую гордость возбуждало во мне сознание, что в тонкой, угасающей в тяжких условиях жизни женщине мне удалось возбудить такое светлое сочувствие. Впервые ощутил я это, когда Ида фон Люттихау проявила особый интерес к «Летучему Голландцу», несмотря на то что после «Риенци» дрезденская публика отнеслась к нему отрицательно. Она оказалась первой, которая наперекор общему мнению приветствовала меня на новом пути. Это так глубоко тронуло меня, что именно ей я посвятил эту оперу, когда опубликовал ее впоследствии. О том, сколько теплого участия она проявила к моим новым стремлениям и сокровенным художественно-артистическим планам, я буду говорить особо, когда коснусь некоторых исключительных событий, относящихся к дальнейшему дрезденскому периоду моей деятельности. Но сколько-нибудь близких отношений между нами, как я уже упоминал, не установилось, и на характер моей дрезденской жизни ценное для меня знакомство не оказало никакого влияния.

Напротив, на первый план выдвигались с непреоборимой навязчивостью разные театральные знакомства, и, строго говоря, во времена моих наибольших успехов я продолжал жить в той же благодушно-фамильярной среде, которая этим успехам предшествовала. К моим старым друзьям, Гейне и Фишеру, примкнул еще только Тихачек с его особыми «приятельскими замашками». Кто жил в то время в Дрездене и случайно знал придворного литографа Фюрстенау[443], будет поражен, узнав, что я долгое время поддерживал с этим закадычным другом Тихачека тесные отношения. Какое значение имело это странное знакомство, можно видеть из того, что полнейший разрыв мой с ним совпадает точнейшим образом с эпохой окончательного краха моего общественного положения в Дрездене.

Благодушное согласие занять пост музыкального председателя дрезденского *Liedertafel* повело к дальнейшему расширению моих личных поверхностных знакомств. Общество состояло из не особенно большого числа молодых коммерсантов и чиновников, интересовавшихся всякого рода раз-влечениями больше, чем музыкой, но всю эту организацию поддерживал из собственных, личных целей профессор Лёве, человек чрезвычайно честолюбивый. Для достижения этих целей ему необходимо было, по-видимому, привлечь к участию в деле такое авторитетное лицо, каким являлся в Дрездене я. Среди планов Лёве важнейшее место занимал план перенесения праха Карла Марии фон Вебера из Лондона в Дрезден, и так как эта мысль была и мне очень симпатична, то я охотно пошел навстречу профессору, преследовавшему, собственно, одни лишь личные честолюбивые цели.

Прежде всего необходимо было пригласить к участию в больших торжествах все саксонские мужские певческие общества и объединить их вокруг дрезденского *Liedertafel* – общества в музыкальном отношении ничтожного. С этой целью был организован особый комитет, который ввиду возникших трений усилиями Лёве превратился в настоящий «революционный трибунал». В комитете, когда пришлось провести намеченный план, Лёве бессменно председательствовал день и ночь и проявил столько бешеной энергии, что я прозвал его «Робеспьером». К счастью, лично я, хотя и встал во главе пред-приятия, держался в стороне от всего, что делалось в нем «террористического», – я всецело был занят составлением большой композиции, обещанной для предстоящего празднества.

На мою долю выпала задача написать большую хоровую вещь исключительно для мужских голосов, исполнение которой должно было занять около получаса времени. Исходя из

соображения, что утомительной монотонности мужского хора не освежит в достаточной степени даже участие оркестра, я решил внести в композицию драматический элемент. Согласно этому я набросал большую хоровую сцену, в которой изобразил трапезу апостолов и сошествие на них Святого Духа. При этом, избегая всяких солирующих партий, я распределил музыкальный материал между различными хоровыми группами, как это и требовалось, согласно задаче всей композиции. Так и возникла эта «трапеза апостолов», публично исполнявшаяся за последнее время в разных местах, – произведение, которое я лично охотнее всего отношу к разряду композиций «на случай», ибо это все-таки был заказ, который пришлось выполнить во что бы то ни стало и в определенный срок.

Не без чувства удовлетворения отнесся я к успеху моей работы на репетициях мужских дрезденских хоров, которыми я сам руководил. Зато когда при исполнении во Фрауенкирхе этой вещи 1200 певцов из всей Саксонии были отданы в мое распоряжение, меня поразил неожиданно слабый эффект громадного хора: очень уж слабо звучали голоса такого количества, казалось бы, мощных голосов, долетавших до моего уха. И этот опыт показал мне всю нелепость таких массовых певческих предприятий и навсегда отбил у меня всякую охоту к такого рода затеям.

148

С большим трудом отделался я от дрезденского *Liedertafel*, причем уда-лось это лишь тогда, когда мне посчастливилось навязать профессору Лёве другого честолюбца в лице некоего Фердинанда Хиллера[444]. О самом славном из подвигов, совершенных мною совокупно с этим обществом, – о состоявшемся торжестве по случаю перенесения праха Вебера (оно произошло, собственно, ранее), я буду говорить ниже. Здесь упомяну только об одной ком-позиции «на случай», выполнение которой было мне заказано официально как королевскому капельмейстеру.

7 июня этого года (1843) состоялось торжественное открытие памятника королю Фридриху Августу работы Ритшеля[445] в дрезденском Цвингере, и меня вместе с Мендельсоном почтили поручением написать торжественный хор и вообще руководить музыкальной частью праздника. Я составил простой, скромный хор[446] для мужских голосов, Мендельсону же была указана более сложная задача: ввести в сочиненный им хор для мужских

голосов гимн *God save the King*[447], по-саксонски *Heil Dir im Rautenkranz*. Для решения этой задачи он прибег к контрапунктическому фокусу, а именно после первых восьми тактов его оригинальной мелодии к мужским голосам примешивался духовой оркестр, игравший англосаксонский гимн. Моя простая песня, по-видимому, звучала издали очень прилично, его же рискованная комбинация, как я убедился, совершенно не удалась: никто не мог понять, почему хор поет совсем не то, что играет оркестр. Мендельсон, присутствовавший лично при исполнении своего опуса, письменно выразил мне свою благодарность за тщательное его проведение. Кроме того, я получил от главного комитета по организации торжества золотую табакерку, по ценности, вероятно, соответствовавшую достоинству моей композиции. На крышке ее, к моему удивлению, была выгравирована охотничья сцена так неосторожно, что металл во многих местах оказался прорезанным насквозь.

Вопреки всем этим впечатлениям, связанным с новой жизнью и радикально изменившимся общественным положением, я работал над самим собой, стараясь собраться с силами, и, оценив по достоинству все успехи, укрепиться на определенном пути. Уже в мае, в 30-ю годовщину моего рождения, я закончил стихотворный текст «Горы Венеры» – как был тогда озаглавлен «Тангейзер». Я в то время еще не начинал серьезно изучать средневековую поэзию: классические черты ее творчества неясно рисовались мне по моим юношеским воспоминаниям да по тем поверхностным отрывкам знаний, которые я извлек впоследствии в Париже из лекций Лерса.

Создание прочной оседлости – а она могла быть гарантирована только обеспеченным на всю жизнь положением на королевской службе, – приобретало для меня особенно важное значение, так как лишь при этом условии я мог надеяться снова приняться за планомерную и плодотворную работу, прерванную жизнью в театральной атмосфере и парижскими моими злоключениями. Самый характер моей официальной деятельности поддерживал во мне эти надежды, так как меня никогда действительно не перегружали работой, а генеральная дирекция относилась ко мне даже с исключительной внимательностью. Через несколько месяцев службы мне был дан, в первое же лето, отпуск для поправления здоровья. Этим отпуском я воспользовался, чтобы еще раз провести некоторое время в моем любимом Теплице, куда я уже заранее отправил жену.

С особенным чувством удовлетворения оценил я всю разницу между моим прошлогодним и нынешним положением, когда в той же гостинице Zur Eiche в Шёнау, где в прошлом году ютился в тесноте, ныне я занял четыре комнаты со всеми удобствами. Сюда же по нашему приглашению приехали погостить сестра Клара и матушка, ежегодно лечившаяся ваннами от припадков подагры.

Сам я тоже воспользовался этим временем, чтобы провести курс лечения минеральными водами. Я надеялся избавиться от болезни брюшной полости, которой я был обязан парижской жизни[448]. К сожалению, лечение привело к противоположным результатам, и когда я стал жаловаться на начавшееся у меня мучительное нервное возбуждение, я узнал, что совершенно не создан для подобного рода лечебных курсов. Мне объяснили, что предпринятое лечение может быть действительным лишь при условии, если во время необходимых при питье воды утренних прогулок двигаться очень спокойно и медленно, тогда как я обыкновенно стремительно мчался по аллее близлежащего сада.

Кроме того, забираясь для отдыха в уединенные уголки, я всюду таскал с собой довольно объемистую и тяжелую книгу вместе с бутылкой минеральной воды. Этой книгой была «Немецкая мифология» Я. Гримма. Кто знаком с ней, тот поймет, какое возбуждающее действие она должна была произвести на меня, особенно если принять во внимание, с одной стороны, богатство ее содержания, необыкновенное обилие самых разносторонних подробностей, ценных, впрочем, лишь для специалиста, и, с другой стороны, мое стремление к определенным, ясно очерченным поэтическим мотивам. Из скудных обломков погибшего мира, от которого почти не осталось никаких рельефных памятников, передо мной возникала сложенная неясная постройка. Всё вместе в моем воображении походило на дикое ущелье, сплошь заросшее тощим кустарником. Ничего готового, лишь кое-где мелькали подобия архитектонических линий, и часто хотелось бросить книгу и отказаться от безнадежных усилий «построить» что-нибудь из материалов, собранных в ней. И, тем не менее, она чудеснейшим образом приковывала меня к себе: скудные обломки прошлого говорили со мною идеальным языком старых преданий, и скоро всем существом моим овладело ощущение, что я иду к чему-то давно утерянному, к осознанию того, чего я никогда не переставал искать. В душе моей сложился целый мир образов, и образы эти отлились в такие неожиданно пластические и идеально близкие формы, что, созерцая их перед собой с полной

отчетливостью и слыша их речь, я сам не понимал, откуда взялись у них эта доверительность, эта устойчивость, почти осязаемая для чувств.

То, что я переживал при этом, затрудняюсь назвать иначе как полнейшим перерождением. В детях нас особенно трогают первые, радостные, молниеносно быстрые вспышки сознания, здесь я сам с восторгом всматривался в новый, точно чудом во мне расцветавший мир, существование которого я до того лишь слепо предчувствовал, как дитя во чреве матери.

Сначала все эти переживания несколько мешали мне заняться той задачей, которую я себе наметил: приступить к музыке «Тангейзера». Я поставил в квартиру фортепьяно, безжалостно всячески терзал его, но ничего из этого не выходило. С величайшим трудом удалось сделать первый набросок, и то лишь благодаря тому, что основные мотивы уже раньше сложились у меня в голове. При этом я все время жаловался на приливы крови, на состояние усиленного возбуждения, воображал, что очень болен. Я целыми днями валялся в постели, читал германские саги Гримма, принимался снова за трудную работу по изучению мифологии, пока, наконец, меня не осенила счастливая мысль: совершить прогулку в Прагу, освободиться от всех терзаний, связанных с тогдашним положением вещей.

В открытом экипаже совершили мы с женой, уже всходившей однажды на Милешовскую гору[449], эту приятную прогулку. Я снова поселился в излюбленном мною *Schwarzen Roß* [«Черном коне»], нашел давнишнего приятеля Китля основательно разжиревшим, делал всевозможные экскурсии, наслаждался видом старого фантастического города. Тут же я узнал, к искренней своей радости, что мои прелестные подруги детства, Женни и Августа Пахта, сделали прекрасные партии в среде высшей аристократии. Я нашел, что все обстоит благополучно, и вернулся назад в Дрезден к выполнению обязанностей капельмейстера Его Величества короля Саксонского.

150

Прежде всего, предстояло солидно обустроиться в нанятой просторной, отлично расположенной квартире на Остра-Аллее, с видом на Цвингер. Обставлялся я с толком, основательно, как и подобает тридцатилетнему человеку, устраивающему очаг на всю жизнь. Так как никаких сумм для этой цели мне ниоткуда ассигновано не было, то приходилось обратиться к займу под проценты. Тогда я еще надеялся на реальные плоды моих

дрезденских оперных успехов: разве не казалось совершенно естественным, что затраты будут покрыты с избытком?

Мою нарядную капельмейстерскую квартиру украшали главным образом три вещи: концертный рояль *Breitkopf & Härtel*, купленный в собственность и составлявший мою гордость, затем висевший над солидным письменным столом (ныне находящимся во владении придворного музыканта Отто Куммера [Kummer]) титульный лист к «Нибелунгам» работы Корнелиуса[450], в прекрасной готической раме – единственная вещь, сохранившаяся до сих пор в моих руках. Но особый уют придавала моей квартире третья «вещь»: это была библиотека, составленная систематически, по плану предстоящих занятий, купленная целиком, сразу. Когда дрезденская эпоха моей деятельности закончилась крахом, вся она оказалась во владении Генриха Брокгауза, которому я к тому времени задолжал 500 талеров. Он забрал ее в качестве залога без ведома моей жены, которая не имела ни малейшего представления об этом долге, и мне не удалось впоследствии вернуть типичную по своему составу библиотеку в свои руки.

Полнее всего здесь была представлена древненемецкая литература, в особенности же средневековая, причем мне посчастливилось добыть несколько очень ценных книг, как, например, редкую старинную книгу *Romans des douze pairs*[451]. Следующее место занимали исторические сочинения, относящиеся к Средним векам и к истории немецкого народа вообще. В то же время я позаботился обзавестись и образцами поэтической и классической литературы всех времен на всевозможных языках. Рядом с французскими авторами, с языком которых я кое-как справлялся, у меня были в оригинале итальянские поэты и Шекспир. Я надеялся найти достаточно свободного времени, чтобы подучиться новым языкам, которые я немного знал. Греческие и римские авторы были представлены в образцовых, ставших классическими переводах. Мне пришлось отказаться от надежды знакомиться с ними в оригинале, так как я не замедлил убедиться, пробуя читать Гомера по-гречески, что при моих капельмейстерских обязанностях понадобилось бы слишком много свободного времени, чтобы воскресить в памяти былые познания в этой области. Помимо всего, я намеревался основательнейшим образом заняться изучением истории вообще и обзавелся поэтому соответствующими многотомными сочинениями.

Обставив свое жилище таким образом, я рассчитывал вознаградить себя в достаточной мере за тягостные стороны моей работы, моего служебного положения. Твердо надеясь, что я

устроился прочно и спокойно в собственном углу, я в превосходном настроении переехал в октябре этого года (1843) в мою не роскошную, но солидную и благоустроенную капельмейстерскую квартиру.

151

Остававшееся в моем распоряжении свободное время по окончании официальных дел и начатых с любовью занятий в библиотеке я, в моей новой обстановке, посвятил композиции «Тангейзера», первый акт которого был закончен в январе 1844 года. Этой зимой, небогатой сколько-нибудь ярки-ми впечатлениями, связанными с моей деятельностью в Дрездене, мне пришлось совершить две поездки: одну в самом начале нового года в Берлин для постановки «Летучего Голландца», другую в марте в Гамбург для постановки «Риенци».

Первая из этих поездок оставила во мне наиболее яркие воспоминания. Извещение от берлинского театрального интенданта фон Кюстнера застало меня врасплох: оперный театр в Берлине сгорел около года тому назад и не мог еще быть реставрирован для новых представлений. Я спокойно ждал, пока кончится отстройка, и не делал никаких напоминаний о постановке оперы. Неудачный опыт в Дрездене показал мне, как важна для драматизированной картины моря именно обдуманная и красивая постановка, и я рассчитывал в этом отношении на превосходные и искусные мизансцены берлинской оперы. Поэтому меня страшно огорчило намерение берлинской дирекции поставить произведение «на затычку», среди тех спектаклей, которые шли на сцене драматического театра. Мои протесты не помогли. Мне сообщали не о намерении приступить к изучению оперы, а о том, что она уже разучена и в ближайшие дни должна быть поставлена!

Во всем этом сквозило заранее принятое решение считать мою оперу лишь преходящим явлением в берлинском репертуаре, так как надеяться на то, что по окончании отстройки оперного театра дирекция займется новой ее постановкой, в новых условиях, очевидно, было нельзя. Задобрить меня старались тем, что постановка «Летучего Голландца» должна была совпасть с гастролями Шрёдер-Девриент, начавшимися в это время в Берлине. Предполагалось, что меня должно вполне удовлетворить участие великой артистки. В действительности же опера моя должна была играть «служебную» роль в гастролях Шрёдер-Девриент, так как дирекция была в затруднении относительно ее

репертуара. Дело в том, что репертуар ее состоял преимущественно из так называемых больших опер – между прочим, и мейерберовских, – а их-то именно и хотели сохранить для особенно блестящей постановки в новом театре.

Я знал заранее, что дирекция берлинского придворного театра зачислила «Летучего Голландца» в разряд капельмейстерских опер и что, таким образом, его ждет участь, общая для всех таких произведений. И действительно, отношение ко мне и к моему творению соответствовало всем этим грустным предположениям, лишавшим меня всякой бодрости. Однако в надежде на сотрудничество и поддержку Шрёдер-Девриент я подавил в себе это чувство и отправился в Берлин, чтобы по мере сил содействовать успеху оперы. Здесь я тотчас же убедился, что мое присутствие было настоятельно необходимо. У дирижерского пульта я встретил человека, представившегося мне как капельмейстер Хенниг (или Хеннигер)[452]. Он оказался старым служакой, поднявшимся до своего положения за выслугу лет из обыкновенных рядовых музыкантов. Хенниг имел весьма слабое понятие о дирижировании вообще, о моей же опере, в частности, не имел решительно никакого представления. Я встал у пульта сам, провел генеральную репетицию и два первых представления, в которых Шрёдер-Девриент участия еще не принимала. При этом я убедился, к крайнему моему огорчению, что в оркестре весьма слабо представлены струнные инструменты, поэтому он и звучит как-то плоско и пошло. Но зато исполнителями, их талантом и усердием я остался очень доволен. Что же касается превосходной мизансцены, созданной под руководством высокоодаренного режиссера Блума, при содействии опытных и изобретательных машинистов, то этой стороной постановки я был прямо поражен.

Конечно, мне страстно хотелось узнать, как все эти обстоятельства, внушившие мне столько бодрости и столько надежд, отразятся на успехе оперы у берлинской публики. И в этом отношении мне пришлось пережить странные вещи. Очевидно, вся многочисленная публика пришла на спектакль с готовой задачей: определить, в каком именно смысле, в каком отношении ей предстоит найти плохим мое произведение. В течение первого акта, по-видимому, она решила отнести меня к разряду скучных композиторов: не раздалось ни единого хлопка. Впоследствии меня уверяли, что это было для меня великим счастьем, ибо малейшая попытка выразить одобрение была бы немедленно принята за купленное сочувствие и вызвала бы самый резкий протест. Лишь фон Кюстнер уверял меня потом, что удивлялся спокойствию, с каким, невзирая на полнейшее равнодушие публики, я после первого акта оставил пульт и

поднялся на сцену. Это объяснялось тем, что раз сам я ходом исполнения был доволен, то отсутствие одобрения со стороны публики не могло меня смутить. Я сознавал, что решительного впечатления надо ждать от второго акта, и потому забота об удачном его проведении занимала меня гораздо больше, чем размышления над тем, почему берлинская публика ведет себя так, а не иначе.

И действительно, с самого начала второго акта лед растаял. Публика отказалась от своей первоначальной оценки по отношению ко мне, успех оперы все возрастал и в конце второго действия весь зал был охвачен взрывом горячего энтузиазма. Я выходил на бурные вызовы за руку с артистами, а так как третий акт был чересчур короток, чтобы навеять скуку, самая же сценическая концепция нова и увлекательна, то повторные вызовы по окончании оперы, казалось нам, неопровержимо свидетельствовали, что нами одержана полная победа. Мендельсон, находившийся в то время в Берлине вместе с Мейербером по делам генеральной музикдирекции, прослушав оперу в одной из боковых лож у просцениума, по окончании спектакля, весь бледный, подошел ко мне, чтобы пролепетать с деланным благодушием: «Кажется, вы можете быть довольны!»

В течение кратковременного моего пребывания в Берлине я виделся с ним несколько раз, провел даже один вечер у него, слушая разнообразную камерную музыку, и ни разу не обмолвился он со мной ни одним словом о «Летучем Голландце». Только раз, после второго представления, он спросил меня, выступит ли в моей опере Девриент или какая-нибудь другая артистка. Мало того, когда я с искренней теплотой заговорил однажды о его музыке к *Sommernachtstraum*[453] (эта вещь ставилась тогда в Берлине, и я услышал ее здесь впервые), он отнесся к моим словам с таким же равнодушием и несколько ближе коснулся лишь игры актера Герна [Gern], который, по его мнению, тянул одеяло на себя и слишком переигрывал.

152

Через несколько дней состоялось второе представление «Летучего Голландца» под моим управлением, и публики в театре было столько же, сколько и в первый раз. То, что я в этот вечер испытал, оставляет далеко за собой пережитое на премьере. Очевидно, первое представление доставило мне несколько приверженцев, так как после увертюры раздались аплодисменты. Но они были заглушены усиленным шиканьем, и затем во весь

вечер никто более не осмелился аплодировать.

Мой старый друг Гейне, приехавший из Дрездена, чтобы по поручению дирекции изучить постановку *Sommernachtstraum* для нашего театра, присутствовал на этом спектакле. Он передал мне приглашение одного из его берлинских родственников вместе отужинать после спектакля в одном погребке на Унтер-ден-Линден [Unter den Linden]. Усталый и изнуренный до крайности, я последовал за ними в этот скверный, плохо освещенный ресторан, жадно и безнадежно, лишь для того чтобы согреться, пил предложенное мне вино, слушал сконфуженные речи добродушного приятеля и его спутника и тупо просматривал дневные газеты, в которых именно сегодня помещены были рецензии по поводу первого представления «Летучего Голландца».

Острая боль пронзила мне сердце, когда я впервые наткнулся на образчики того недостойного тона, того беспримерного бесстыдства и злобного невежества, с каким обрушивались на мое творение и позорили мое имя. Угощавший нас берлинец, благодушный филистер, заявил, что после этих рецензий он наперед знал, как пойдет дело в театре: берлинец, говорил он, раньше ждет, что скажет Рельштаб с товарищами, и только затем соображает, как ему надо вести себя. Этот странный человек хотел меня развеселить во что бы то ни стало и заказывал одну бутылку вина за другой, а друг Гейне стал вспоминать наши триумфы, дрезденскую постановку «Риенци». Была уже полночь, когда, шатаясь, с туманом в голове, добрался я в сопровождении их обоих до своей гостиницы.

Когда слуга со свечой в руке вел меня по темным коридорам, ко мне подошел господин, весь в черном, с бледным интеллигентным лицом, и попросил позволения поговорить со мной. Он объяснил, что находится здесь с самого конца сегодняшнего спектакля и твердо решил дождаться меня, во что бы то ни стало. Я извинился и заявил, что не способен в настоящую минуту вести деловые разговоры, ибо, как он может в этом убедиться и сам, неосмотрительно выпил слишком много, далеко не от радости. Все это я высказал срывающимся голосом. Странный посетитель, однако, не отказался от своего намерения, проводил меня до самой комнаты и продолжал настаивать, что именно теперь он считает необходимым поговорить со мной. Мы уселись в холодной комнате, при слабом свете одной свечи, и он в гладкой и стремительной речи разъяснил, что был сегодня в театре на представлении «Летучего Голландца». Он прекрасно понимает, в каком я должен быть настроении, но именно потому он твердо решил еще нынче повидать меня, сказать, что мной

написано неслыханное по мастерству произведение, и что было бы очень неразумно поддаться хоть на одну минуту чувству уныния из-за недостойного приема, оказанного берлинской публикой. Познакомившись в нынешний вечер с этим произведением, он понял, что будущему немецкого искусства открылись новые перспективы, новые надежды. У меня волосы поднялись на голове: сцена из гофмановских фантастических рассказов была предо мной наяву. Я ничего не в состоянии был сказать ему в ответ и спросил только, как его зовут. Мой вопрос удивил его, так как мы с ним накануне встретились и беседовали у Мендельсона. Уже там он обратил особенное внимание на мои слова и мое поведение и вдруг пожалел о том, что, не любя оперу, пропустил первое представление «Летучего Голландца», но дал себе слово быть на втором. При этом он назвал себя профессором Вердером[454]. Мне этого было мало: я попросил его написать свое имя. Он отыскал бумагу и чернила, исполнил мою просьбу и ушел, а я почти без сознания бросился в постель и погрузился в глубокий, укрепляющий сон.

Утром я встал свежий и бодрый, заехал к Шрёдер-Девриент, обещавшей поддержать своим участием «Летучего Голландца», получил свои 100 дукатов гонорара и отправился домой через Лейпциг. В Лейпциге мне пришлось расплатиться с родными, у которых еще в первый, богатый надеждами дрезденский период я сделал заем. А по прибытии в Дрезден я опять углубился в свои книги, часто вспоминая глубокое впечатление, которое произвело на меня ночное посещение Вердера.

153

Еще до конца этой зимы я получил серьезное приглашение в Гамбург для постановки «Риенци». Приглашение исходило от предприимчивого директора Корнета[455], надеявшегося, как он мне признался, постановкой «Риенци» поправить свои пошатнувшиеся театральные дела. Ему нужна была вещь, способная обеспечить театру большой успех. Такого успеха он ждал от «Риенци», после того как прослушал его в Дрездене.

В марте я отправился в путь. Дорога туда была нелегка, так как от Ганновера приходилось ехать почтой и притом переправляться не без опасности через Эльбу во время ледохода. Город Гамбург после большого пожара только отстраивался, и в самом центре его сохранились еще обширные пространства, покрытые развалинами. В течение моего довольно продолжительного пребывания в Гамбурге было холодно и

пасмурно, и это оставило во мне неприятное воспоминание. Репетиции с плохой, рассчитанной на самую серую публику труппой изнуряли меня до того, что, усталый и простуженный, я проводил свой досуг почти исключительно в одиночестве в своем номере в гостинице.

Все прежние впечатления театральной беспочвенности и пошлости воскресли вновь. Особенно тягостно было для меня сознание, что, по существу, я принужден играть роль пособника директора Корнета в самых низменных его интересах. Для него все дело сводилось к тому, чтобы добиться банального эффекта, и, по его мнению, такой успех должен был меня прельщать, так как кроме незначительного гонорара он заинтересовал меня известной тантьемой в будущем. Достоинство сценической постановки, о котором он не имел никакого представления, было принесено в жертву самому нелепому мишурному блеску. Обилие ярких костюмов, взятых из всевозможных фантастических балетов, пестрые и многолюдные шествия на сцене – вот главнейшие условия успеха.

Но ужаснее всего был певец, исполнявший главную роль, пожилой, рыхлый, безголосый тенор Вурда [Wurda], певший Риенци в манере Эльвино, любимой его партии в «Сомнамбуле»[456]. Он был до такой степени невозможен, что мне хотелось уже во втором акте обрушить на его голову Капитолий и похоронить его под развалинами, чем заодно было бы уничтожено множество дорогих сердцу директора эффектных затей. Только одна-единственная певица выдвинулась вперед и радовала меня тем огнем, который она вкладывала в роль Адриано. Это была некая г-жа Феринger [Fehringer], которой впоследствии, уже в период заката ее карьеры, Лист доверил в Веймаре роль Ортруды в «Лоэнгрине». Нельзя себе представить ничего более жалкого, чем вся моя возня при таких условиях. Внешнего провала, собственно, не было, и директор рассчитывал удержать оперу в репертуаре до тех пор, пока приедет Тихачек и даст гамбуржцам истинное представление о «Риенци», что действительно и случилось в ближайшее лето.

Г-н Корнет заметил, что я расстроен и угнетен, и так как ему удалось узнать о моем желании подарить жене попугая, он так и устроил, что мне был поднесен в бенефис прелестный экземпляр. Во время грустного путешествия обратно я вез его с собой в тесной клетке и был искренне тронут, когда убедился, что он ценит мои заботы и отвечает мне взаимной привязанностью. Минна встретила меня с великой радостью: благодаря этой красивой серой птице она рассудила, что я все-таки способен чего-нибудь на этом свете добиться. У нас была прехорошенькая

собачка, увидевшая свет как раз в день первой репетиции «Риенци» в Дрездене. Это было прелестное существо, страстно мне преданное, проявлявшее разные таланты и любимое всеми, кто в те годы посещал наш дом. Теперь к нему присоединилась забавная птица, послушная и очень понятливая, и эти два существа оживляли наше бездетное существование. Жена скоро научила попугая отрывку из «Риенци», и он уже издали, когда я подымался по лестнице, приветствовал меня им.

Таким образом, казалось, что мой домашний очаг сложился по возможности уютно.

154

Больше мне не приходилось ездить никуда для постановки моих опер по той простой причине, что с тех пор они не шли ни на какой сцене. Думая о причинах крайне медленного их распространения, я пришел к заключению, что одной из таких причин служит отсутствие в обращении соответственных клавираусцугов. Поэтому мне казалось разумным опубликовать таковые во что бы то ни стало. А так как я рассчитывал извлечь из такого издания кое-какой непосредственный доход, в котором очень нуждался, то я и решил издать клавираусцуги на собственные средства. Я вступил для этой цели в переговоры с владельцем дрезденского придворного музыкального магазина К. Ф. Мезером [F. Meser], не печатавшим до того ничего, кроме танцев, и условился с ним по контракту в том, что он является издателем этих вещей лишь фиктивно. На деле все издание он берет на склад за комиссию в 10 %, а все средства для издания доставляю я сам.

Предстояло, таким образом, издать две оперы, из которых «Риенци» была особенно велика по своим размерам. Выяснилось, кроме того, что для успешного распространения их и увеличения доходности предприятия необходимо, кроме обыкновенных клавираусцугов, выпустить и другого рода аранжировки, без текста, в две и в четыре руки. На все это нужны были значительные средства. Ввиду того, что мне приходилось думать об уплате упомянутых долгов, сделанных для покрытия старых обязательств и затрат по обзаведению и обстановки, то надо было искать, в общем, довольно крупную сумму. Всеми моими планами и соображениями я поделился со Шрёдер-Девриент, вернувшейся к тому времени (к Пасхе 1844 года) в Дрезден по новому ангажементу. Она верила в будущее моих творений, хорошо понимала все особенности моего положения, нашла правильными мои

расчеты и согласилась помочь мне, даже не видя в этом никакой со своей стороны жертвы. Необходимые средства, часть личного ее состояния, заключавшегося в польских государственных бумагах, она готова была предоставить в мое распоряжение за соответствующий процент. Все это уладилось так просто и казалось настолько само собой понятным, что я немедленно же приступил к необходимым переговорам с одним лейпцигским гравером и принялся за работы по изданию опер.

155

Когда подготовка издания двинулась достаточно вперед и настал момент произвести значительные платежи, я обратился к Шрёдер-Девриент за получением части обещанной суммы. Однако я встретил неожиданное затруднение. Дело в том, что знаменитая артистка вступила в новую фазу личной жизни, имевшую для меня крайне гибельные последствия. Порвав окончательно с несчастным Мюнхаузеном, она вернулась, полная горячего раскаяния, к своему прежнему возлюбленному, моему приятелю Герману Мюллеру, но скоро пришла к заключению, что эта возобновленная связь все-таки не удовлетворяет ее. Новой звездой на горизонте ее жизни засиял на этот раз один гвардейский лейтенант: с такой же легкостью, с какой она уже изменила однажды своему другу, она опять предала его и бросилась очертя голову в объятия нового стройного молодого человека, моральная и интеллектуальная ничтожность которого была всем ясна. Здесь она думала найти свое окончательное счастье. Лейтенант отнесся к выпавшей на его долю удаче очень серьезно и прежде всего позаботился завладеть состоянием своей будущей жены. Найдя, что оно скверно помещено и недостаточно обеспечено, он решил, что сумеет пристроить его гораздо лучше. Моя приятельница, крайне смущенная, объяснила мне в спутанных выражениях, что отказалась от самостоятельного распоряжения своими средствами и не в состоянии выполнить данного обещания.

Такой оборот дела затянул меня в круг бесконечных затруднений и стеснений, из которого я не мог вырваться в течение всей жизни: печать угрюмой безнадежности легла с тех пор на все мои начинания и предприятия. Выяснилось, что я зашел уже очень далеко, что вернуться назад немыслимо. Сколько-нибудь удовлетворительно выпутаться из этого положения можно было, лишь доведя дело до конца и обеспечив ему известный успех в будущем. И я стал занимать сначала у

знакомых, а затем, доведенный до крайности, у кого только оказывалось возможным, на самые короткие сроки и под ростовщические проценты, деньги, необходимые, чтобы довести до конца издание двух опер, а затем и «Тангейзера». Делаю это замечание для того, чтобы подготовить читателя к дальнейшим катастрофам, развертывавшимся с роковой необходимостью.

Вначале положение мое еще не казалось совершенно безнадежным. Правда, зная хорошо по опыту, как вообще поставлено театральное дело в Германии, нельзя было рассчитывать на быстрое распространение моих опер, но в окончательном успехе отчаиваться еще было рано. Рядом с угнетающими примерами Берлина и Гамбурга были налицо признаки, способные вселить известную бодрость. В Дрездене «Риенци» по-прежнему пользовался большим успехом у публики, а так как в летние месяцы через город проезжала масса народу со всех концов света, то это обстоятельство приобретало особенно важное значение. Моей оперой, которую, кроме Дрездена, нигде нельзя было услышать, живейшим образом интересовались и немцы, и иностранцы. Она удовлетворяла всех, и каждое представление «Риенци» в летние месяцы не менее, чем в зимние, принимало характер опьяняющего торжества. Все это, конечно, могло только поддерживать во мне бодрость.

Среди этих посетителей был однажды и Лист. Ввиду того, что в те дни в репертуаре Дрезденского театра не было «Риенци», он настойчиво просил дирекцию поставить оперу вне очереди. Я встретил его во время представления в уборной Тихачека, и здесь он так определенно и ясно высказал свое почти восторженное одобрение, что тронул меня до глубины души. И если это свидание не привело нас к более тесному сближению, то объясняется это тем особенным состоянием, в котором тогда находился Лист и которое заставляло его искать все новых возбуждающих впечатлений[457]. Тем не менее с этого момента все чаще и чаще давал он мне свидетельства своего искреннего ко мне расположения. Видно было, что впечатление, которое я произвел на него, было прочно и серьезно, и участие его ко мне стало принимать самые яркие формы. Отовсюду, куда только ни заглядывал он в своем триумфальном шествии по миру, приезжали в Дрезден люди, принадлежащие большей частью к высшим кругам, чтобы услышать моего «Риенци». Отзывы Листа о моей опере, отдельные исполненные им номера заставляли их ждать впечатлений необыкновенных и значительных.

Кроме проявлений дружеского внимания и энтузиазма со стороны Листа, до меня доходили выражения одобрения и из других кругов общества. Удивительный ночной визит Вердера в

Берлине после второго представления «Летучего Голландца» не остался единичным: вскоре я получил полное восторженных излияний письмо от совершенно мне неизвестной, ставшей с тех пор верным моим другом Альвины Фромман[458]. После моего отъезда из Берлина она дважды слышала Шрёдер-Девриент в «Летучем Голландце», и письмо ее, в котором она описывала свои впечатления, было пропитано такой живой и глубокой верой в меня, таким признанием, какое редко выпадает на долю даже величайших мастеров. Такие письма не остаются без глубокого влияния на дух художника, на его веру в самого себя, в которой он так сильно всегда нуждается.

156

Капельмейстерская деятельность, с которой я все более свыкался, не оставила во мне за этот протекший год сколько-нибудь живых, свежих впечатлений. К празднованию ее годовщины мне передали, как бы желая меня этим отличить, руководство постановкой «Армиды» Глюка (в первый раз эту оперу поставили в марте 1843 года со Шрёдер-Девриент до ее временного удаления с дрезденской сцены). На постановку было обращено особенное внимание ввиду того, что и Мейербер начинал свою деятельность генерал-музикдиректора в Берлине с этой оперы. Вот чем и объяснялся весь пиетет, которым окружена была инсценировка «Армиды». Мне передавали, что Мейербер отправился с партитурой «Армиды» к Рельштабу, прося дать ему указания относительно правильного понимания этой вещи. Но ввиду того, что вслед за этим я узнал замечательную историю с двумя серебряными канделябрами, которыми знаменитый композитор освещал партитуру *Feldlager in Schlesien*[459], показывая ее не менее знаменитому рецензенту, то я и решил указаниям его относительно «Армиды» не придавать ни малейшего значения, а справиться с задачей собственными силами.

Я постарался добросовестно прочувствовать эту сухую партитуру и достичь некоторого ее смягчения, введя по возможности подвижную нюансировку в исполнение. Моя трактовка заслужила впоследствии горячее одобрение со стороны большого знатока Глюка, Эдуарда Девриента[460], доставившее мне известное удовлетворение. Прослушав и сравнив постановки этой оперы у нас и в Берлине, он живейшим образом одобрил тонкую подвижность, введенную мной в исполнение некоторых частей, по сравнению с грубой тяжеловесностью их трактовки в Берлине. Особенно бросился ему в глаза небольшой хор нимф в

третьем действии (C-dur). Введя в исполнение нежнейшее piano и спокойный темп, я освободил этот хор от той печати античной грубости, которая лежала на нем в берлинском исполнении (надо думать, из уважения к исторической правде). Невинное средство, к которому я часто прибегал с целью нарушить мучительно однообразную монотонность оркестра, заключалось в том, что я осторожно видоизменял непрерывно ровное *basso continuo*[461] партитуры, заставляя исполнить его то *legato*[462], то *pizzicato*[463].

Дирекция обратила особое внимание на внешнюю сторону постановки оперы, главным образом на декорации, и «Армида» давала довольно хорошие сборы. Это обстоятельство доставило мне славу дирижера, подходящего для Глюка и родственного ему по духу, так как раньше, до меня, несравненно более благородная «Ифигения в Тавриде», несмотря на поразительное исполнение Шрёдер-Девриент, сборов совершенно не делала.

157

Но этой постановкой слава моя как дирижера и ограничилась, ибо чаще всего мне случалось выступать в качестве дирижера моцартовских опер, входивших в обычный репертуар. Те, кто ждал от меня после «Армиды» чего-то необыкновенного, уходили разочарованные бледной постановкой этих произведений. Даже люди, относившиеся ко мне благосклонно, выводили отсюда заключение, что я несерьезно отношусь к Моцарту и не понимаю его. Они не принимали во внимание, что я, собственно, являлся здесь, в этих случайных постановках, лишь вторым дирижером, часто ведя оперу без единой репетиции, и что при таких условиях влиять на качество исполнения было немыслимо.

Конечно, я и сам чувствовал себя при этом очень скверно, но не мог помочь делу, и тем невыносимее становилась для меня моя должность, сознание зависимости от пошлейших соображений, связанных с театральной рутиной и запутанной канцелярщиной. Правда, с самого начала я заранее учитывал дурные стороны моей служебной деятельности, но от этого мне было не легче. Коллега Райсигер, которому я иногда жаловался на невнимательное отношение дирекции к нашим требованиям, к нашим стремлениям поддержать оперные постановки на должной высоте, утешал меня тем, что и я со временем, как это было и с ним, оставлю всякие мечты и покорюсь неизбежной капельмейстерской судьбе. Он гордо похлопывал себя при этом по круглому животу, желая и мне поскорее обзавестись таким же.

Все невыносимее становилась для меня эта рутина, особенно после того, как я убедился, что ей подчиняются даже известнейшие дирижеры при исполнении лучших творений наших мастеров. Еще в первый год службы в Дрездене сюда был приглашен Мендельсон для дирижирования своей ораторией «Павел»[464] на одном из знаменитых в то время концертов Дрезденской капеллы, дававшихся в Вербное воскресенье. Знакомство с этой вещью произвело на меня настолько приятное впечатление, что я еще раз попытался с искренней теплотой и сердечностью сблизиться с Мендельсоном. Одно характерное обстоятельство, обнаружившееся во время этого концерта, быстро потушило во мне, однако, это намерение. После оратории Райсигер дирижировал Восьмой симфонией Бетховена. На предварительной репетиции я обратил внимание на то, что при исполнении третьей части симфонии он впадает в обычную ошибку дирижеров: он ускорил Tempo di minuetto до того, что превратил его в бессмысленный вальс, и этим не только совершенно исказил внушительный характер всей симфонии, но и самому Trio, благодаря положительной невозможности для виолончелистов справиться со взятым темпом, придал прямо комический характер. Я говорил об этом с Райсигером, и он согласился со мной и обещал держаться на концерте указанного мной настоящего темпа менуэта. Обо всем этом я рассказал Мендельсону, когда, отдыхая после своей оратории, он уселся в ложе рядом со мной, чтобы прослушать симфонию. Мендельсон также согласился со мной, сказав, что мои указания относительно исполнения совершенно верны.

Но вот началась третья часть, и Райсигер, не будучи в состоянии заставить оркестр без предварительной подготовки подчиниться сразу такому значительному изменению в темпе, уступил своей прежней привычке и опять от Tempo di minuetto перешел к ритму вальса. Только хотел я выразить по этому поводу свое огорчение, как заметил, что Мендельсон с довольным видом кивает мне головой, очевидно полагая, что это именно то, чего я хочу. Такое полнейшее отсутствие чутья у знаменитого музыканта настолько меня поразило, что я положительно онемел и с тех пор составил себе о нем особое мнение, которое впоследствии поддержал Р. Шуман. Выражая свое удовольствие по поводу темпа, взятого мной при исполнении первой части Девятой симфонии, он жаловался на то, что до сих пор, из года в год, в Лейпциге Мендельсон постоянно обезображивал эту часть нелепым его ускорением.

Итак, случаев оказать какое-нибудь влияние на постановку благородных произведений великих мастеров представлялось крайне мало, и приходилось самым жалким образом возиться с обыкновенным театральным репертуаром, без малейшего чувства удовлетворения. Лишь в Вербное воскресенье перед Пасхой 1844 года, сейчас же по возвращении из тягостной поездки в Гамбург, удалось мне несколько компенсировать свои труды в этом отношении: на концерте мне было предоставлено дирижировать «Пасторальной симфонией»[465].

Необходимо было заняться устранением некоторых крупных недочетов, и к достижению этой цели пришлось идти трудными окольными путями. А именно раз навсегда принятое на этих знаменитых концертах расположение оркестра растянутым полукругом, обрамляющим хор, было столь бессмысленно ошибочно, что лишь совершенно особыми соображениями, которые мне привел Райсигер, и можно было объяснить всю эту нелепость. Он говорил, что такой порядок был заведен еще покойным капельмейстером Морлакки, который, будучи итальянским оперным композитором, не имел никакого представления ни о значении, ни о задачах оркестра. Когда я спросил, зачем же в таком случае ему дано было распоряжаться вещами, о которых он не имел понятия, я получил ответ, что издавна как двор, так и генеральная дирекция отдавали этому итальянцу предпочтение перед всеми, даже перед Карлом Марией фон Вебером, что никакие возражения здесь не допускались, что и теперь еще нас ждут большие затруднения, если мы заявим свой протест против унаследованных ошибок, ибо в высших сферах живет доныне твердое убеждение, что Морлакки знал дело лучше всех. В душе моей пронеслось жуткое воспоминание из раннего детства о кастрате Сассароли, и я понял, что побуждало вдову Вебера придавать такое значение тому, чтобы именно я был наследником его в Дрездене и принял должность капельмейстера.

Несмотря на все это, исполнение «Пасторальной симфонии» прошло, сверх всякого ожидания, удачно. Лично же я впервые почувствовал всю возрождающую силу Бетховена, испытав то несравненное, волшебное наслаждение, какое дает изучение именно его произведений. Вместе со мной переживал это наслаждение и Рёкель. На всех репетициях он всячески поддерживал меня своим глазом, своим ухом. Все время он был со мной. Мы слушали вместе, мы желали одного и того же.

Летом этого же года мне предстояло еще одно предприятие, обещавшее большое внутреннее удовлетворение. Предприятие не представляло большого музыкального интереса, но зато не лишено было некоторого общественного значения. Ждали возвращения – из продолжительного путешествия в Англию короля Саксонского, к которому, когда он еще был принцем Фридрихом, я чувствовал особую симпатию. Известия о его пребывании в Англии льстили моему патриотическому чувству. Когда король, чуждый всяких стремлений к хвастливым демонстрациям, находился в Англии, туда прибыл император Николай. В честь его были даны большие празднества и военные смотры, в которых принужден был принять участие, несмотря на всю свою нелюбовь к внешнему блеску, и наш король. Оказалось, что английский народ, холодно относившийся к русскому царю, нашего короля встречал с демонстративным, подчеркнутым энтузиазмом. В газетах тоже ясно проглядывала эта тенденция, и, таким образом, на маленькую Саксонию повеяло из Англии ласковым, теплым воздухом, что наполняло нас гордой радостью и любовью к королю.

Весь охваченный этим настроением, я узнал, что возвращающемуся домой королю готовится в Лейпциге торжественная встреча, музыкальная часть которой возложена на Мендельсона. Я стал расспрашивать, что по этому поводу собираются сделать в Дрездене, и оказалось, что король на пути домой проследует прямо в свою летнюю резиденцию, в Пильниц[466]. Быстро обсудив все это, я сообразил, что обстоятельства складываются для меня особенно благоприятно, раз я лично хочу устроить королю действительно сердечную встречу. Ведь в Дрездене, если б встреча состоялась, мне пришлось бы принять в ней участие в качестве человека, находящегося на королевской службе, лишь в официальном, тягостном параде. И я решил собрать поскорее все, что поет и играет, сочинить приветственную песнь и исполнить ее на другое утро по прибытии короля в Пильниц. Тут наткнулся я на особое затруднение. Генерал-интендант Люттихау был в отсутствии, в одном из своих имений. Кроме того, потребовалось время, чтобы столковаться с коллегой Райсигером и не дать нашему предприятию принять характер официальной овации. Времени оставалось, таким образом, мало – ждали приезда короля со дня на день, и потому я решил использовать свое положение руководителя *Liedertafel*. Я пригласил музыкантов и певцов, а также по-дружески привлек к участию театральные силы и капеллу. Спешно отправился я в Пильниц, чтоб столковаться обо всех подробностях с гофмаршалом, отнесшимся к моей идее

очень одобрительно.

На пути туда и обратно я должен был сочинить стихи, переложить их на музыку, так как по прибытии домой предстояло немедленно все передать в готовом виде копиисту и литографу. Быстрое передвижение на открытом воздухе, летом, в живописной местности, сердечная любовь к немецкому монарху, подвинувшая меня на все это предприятие, – все вместе вызвало во мне прилив вдохновения. В этом настроении и зародились мелодические контуры для приветствия короля, которые шире развернулись потом в марше «Тангейзера» и сделали его одним из наиболее популярных моих произведений.

Уже на следующий день предстояло репетировать при участии 120 музыкантов и 300 певцов. Я позволил себе всю эту массу пригласить на сцену придворного театра. Все шло прекрасно, все были довольны, и я не менее других, как вдруг появился посол от генерал-интенданта, неожиданно прибывшего в город, и потребовал меня для объяснений. Г-н фон Люттихау, получивший своевременное извещение обо всем от моего друга Райсигера, был вне себя от ярости. Казалось, что если бы у него была баронская корона, он с гневом сорвал бы ее со своей головы. В особенную ярость приводило его то, что я осмелился непосредственно обратиться к гофмаршалу, а мое уверение, что хлопоты привели к цели необыкновенно быстро, только еще подлило масла в огонь, так как его действительное значение сводилось лишь к тому, чтобы представить необыкновенно трудным, непреодолимым все, что должно быть достигнуто в этой области. Я тут же заявил ему, что готов отказаться от всего: это испугало его. Я спросил, чего же он хочет в таком случае; он не знал, что ответить, но нашел крайне неколлегиальным с моей стороны, что я обошел в этом деле не только его, но и Райсигера. Я выразил готовность сейчас же отказаться от своей композиции и от дирижирования и передать все дело в руки Райсигера; это опять его не устраивало, так как – я это хорошо знал – он вовсе не ценил Райсигера. Неприятнее всего было ему, что я провел свое начинание через посредство гофмаршала фон Райценштайна [von Reitzenstein], его личного врага. По его словам, я не имел понятия, сколько неприятностей подстроил ему гофмаршал. Эти добродушные излияния дали мне возможность выразить ему почти нелицемерное сочувствие, он же со своей стороны, пожимая плечами, решил дать всей этой неприятной истории идти своим путем.

Однако обиднее, чем эта «гофинтендантская буря», была для меня наступившая вдруг непогода: весь день дождь лил потоками, и если бы так продолжалось (а по некоторым признакам на это и следовало рассчитывать), то было бы почти невозможно на следующее утро в 5 часов, согласно нашим планам, выполнить программу, отправиться на специально нанятом пароходе вместе с сотнями моих сотрудников в Пильниц (в двух часах пути от Дрездена[467]) и там исполнить нашу приветственную кантату. Это приводило меня в истинное отчаяние, и только один Рёкель утешал меня словами: «Можно быть спокойным – завтра будет чудесная погода, нам везет». Эти слова остались в моей памяти. Впоследствии, много лет спустя, при неудачах, преследовавших все мои начинания, я вспоминал их как злую насмешку.

Но на этот раз Рёкель оказался прав: день 12 августа 1844 года был с раннего утра и до поздней ночи самым чудесным летним днем, какой я когда-либо видел. С чувством блаженного удовлетворения смотрел я, как сквозь утренний, предвещающий удачу туман собирались ко мне на пароход веселые легионы певцов и музыкантов, и в груди моей росла теплая вера в счастливую звезду. Дружным натиском мне удалось рассеять угрюмое настроение Райсигера и убедить его разделить со мною честь предприятия, приняв дирижирование моей композицией. К месту мы прибыли благополучно. Король и его семья были очень тронуты. Впоследствии в трудные времена королева Саксонская, как мне передавали, вспоминала об этом дне и этом утре с особенной теплотой как о лучшем времени ее жизни. Райсигер с большим достоинством помахивал палочкой, я в качестве тенора пел в хоре, а по окончании песни нас – обоих капельмейстеров – пригласили приблизиться к королевской семье. Король выразил свою сердечную благодарность, а королева особенно милостиво отнеслась к нам, похвалив меня за композицию, а Райсигера – за очень хорошее дирижирование.

Король попросил нас повторить последние три строфы, так как на свежем воздухе ему долго оставаться нельзя было: у него сильно болел зуб, и распухла щека. Быстро скомбинировал я особую тему с хором, удачное проведение которой ставлю себе в заслугу. А именно: я распорядился повторить всю песнь, но только одна строфа, ввиду высказанного королем пожелания, была исполнена с сохранением прежнего расположения хора. С началом второй строфы я стал постепенно отводить недисциплинированную толпу музыкантов и певцов в 400 человек, с таким расчетом, чтобы последние две строфы долетали до слуха монарха из далеких уголков сада, как некая звуковая греза. Пришлось употребить неслыханные усилия, быть

одновременно везде, всем помогать. Но зато маневр удался блестяще: все прошло гладко, не случилось ни малейшей заминки ни в такте, ни в общем ансамбле, как будто маневр был заранее разучен опытной театральной труппой.

Во дворце на зеленых лужайках был богато сервирован завтрак для гостей по распоряжению заботливой гостеприимной хозяйки-королевы. В окнах дворца, в различных его частях, мы в течение завтрака видели не раз, как венценосная хозяйка, полная сердечного одушевления, заботливо следила за тем, чтобы мы ни в чем не ощущали недостатка. Взоры всех сияли радостью. На меня смотрели как на виновника всеобщего счастья, и все чувствовали себя чуть ли не в раю. После трапезы мы толпами гуляли по прекрасным окрестностям дворца, по Кеппгрунду[468], с которым у меня были связаны некоторые дорогие воспоминания, и только поздно ночью вернулись в Дрезден в прекраснейшем настроении духа.

На следующий день меня снова пригласил к себе генерал-интендант. Но что-то, очевидно, случилось за это время с фон Люттихау. Когда я опять начал было искренне извиняться за причиненное беспокойство, этот длинный человек с сухой, жесткой физиономией взял меня за руку и с просветленным выражением лица, которого нельзя было и предположить у него, сказал, что «ни о каком беспокойстве» более и речи быть не должно, что я гений, что мною будут восторгаться и меня будут любить, когда о нем уже не будет вспоминать ни одна душа в мире. Потрясенный до глубины сердца, я хотел выразить свое смущение по поводу этих излияний, но он ласково прервал меня, стараясь дружеской беседой преодолеть охватившее его самого волнение. Он с улыбкой заговорил о самоотречении, с каким при таких необыкновенных обстоятельствах я уступил почетное место совершенно непричастному Райсигеру. А когда я стал уверять его, что я передал коллеге дирижирование с чувством сердечного удовлетворения, он ответил, что хорошо понимает меня, но не может понять Райсигера, согласившегося занять место, ему совершенно не принадлежащее. Долгое время такое отношение ко мне Люттихау оставалось настолько прочным, что в деловых вопросах между нами установился тон полного доверия, и когда затем отношения наши изменились настолько, что приняли характер открытой враждебности, у этого странного человека все же осталась в душе нота своеобразной нежности ко мне, так что многие его позднейшие резкие нападки походили скорее на искаженную жалобу оскорбленной любви.

Несколько запоздалым отпуском я в этом году мог воспользоваться лишь с сентября месяца. Я переехал на виноградник Фишера неподалеку от Лошвица, возле знаменитых Финдлейтерских виноградников[469]. Здесь, бодрый и окрепший за шестинедельное пребывание на лоне природы, я закончил к 15 октября музыку второго действия «Тангейзера». В это же время в Дрездене должен был идти «Риенци» перед не совсем обычной публикой, и я прибыл туда для дирижирования оперой. Случайно в амфитеатре встретились Спонтини с Мейербером, и к ним присоединился автор русского национального гимна, генерал Львов. Меня нисколько не интересовало, какое впечатление произвела моя опера на этих столь компетентных судей, я имел своеобразное удовлетворение от того, что эти люди видели, с каким успехом и при каком сборе идет «Риенци», несмотря на частые постановки. К концу спектакля меня особенно обрадовало, когда ко мне участливо подвели моего Пепса, бежавшего за моим экипажем всю дорогу из деревни сюда, и я тотчас же, не повидавшись с европейскими знаменитостями, уехал с ним обратно на тихий виноградник, где Минна встретила меня – особенно из-за Пепса, которого она считала потерянным, – необыкновенно радостно.

Здесь же посетил меня друг Вердер, с которым я сблизился при таких потрясающих условиях в Берлине. На этот раз он явился ко мне по-человечески, среди белого дня, при ясном небе. Мы много диспутировали о достоинствах «Летучего Голландца». Имея уже в мыслях «Тангейзера», я относился к этой опере значительно холоднее, и со стороны моего друга было очень любезно оспаривать мои доводы и разъяснять мне все значение этого творения.

Когда мы вернулись на зимнюю квартиру, я немедленно, без проволочек, подобных той, какая произошла между композицией первого и второго действия «Тангейзера», принялся за сочинение музыки к третьему действию. Несмотря на утомительные занятия, благодаря усвоенной привычке совершать ежедневно уединенные прогулки, мне действительно удалось дописать этот акт к 29 декабря, еще до конца года. Сильнее всего отвлекало меня от занятий пребывание у нас Спонтини, связанное с намеченной постановкой его новой оперы «Весталка». Воспоминания об удивительных происшествиях, возникших в те дни, о характерных чертах и особенностях маститого художника сохранились во мне с такою живостью, что на них стоит остановиться.

При участии Шрёдер-Девриент мы могли рассчитывать провести оперу в главнейших частях прекрасно, и я подал фон Люттихау мысль воспользоваться случаем и оказать особое, благожелательно демонстративное внимание Спонтини. Дело в том, что Спонтини недавно пережил в Берлине большие неприятности и раз навсегда отвернулся от этого города, мы же могли доставить ему известную компенсацию, предоставив дирижировать самому своей, по заслугам прославленной, оперой. Мое соображение было принято, и мне, знакомому с произведением Спонтини, было предложено войти по этому поводу в переговоры с автором. По-видимому, мое письмо к нему, хотя и написанное по-французски, убедило его в том, что я очень тепло отношусь к этому предприятию, и в ответном величественно благосклонном письме он изложил свои особые пожелания, касающиеся торжественной постановки оперы под его личным руководством. Составом певцов, принимая во внимание, что среди них была Шрёдер-Девриент, он остался вполне доволен. А что касается хоров и балета, то он высказал уверенность, что будут приняты все меры для достойной их постановки. Относительно оркестра он полагал, что будет им доволен, если только тот составится из достаточного числа хороших музыкантов и если, как он выразился, всё вместе «вооружено 12-ю хорошими контрабасами» (*«le tout garni de douze bonnes contrebasses»*).

Последняя фраза привела меня в отчаяние, так как, судя по ней, я легко мог себе представить, каким масштабом надо мерить остальные его пожелания, и поспешил в интендантство сообщить, что дело не так легко провести, как мы думали. Испуг интенданта был очень велик: немедленно надо было найти средство взять назад сделанное предложение. Шрёдер-Девриент услыхала, в какое мы попали затруднительное положение, и, зная хорошо Спонтини, звонко расхохоталась над нашей наивной непредусмотрительностью. Однако она все же пришла к нам на помощь и предложила сослаться на ее нездоровье и отодвинуть постановку оперы на неопределенно долгий срок. Спонтини же, как мы полагали, ждать не захочет: он имел в своем распоряжении мало времени и настаивал на скорейшем выполнении нашего плана, так как спешил в Париж, где его ждали с нетерпением. Исходя из сложившейся ситуации, я должен был проделать невинную комедию и заставить маэстро самого отклонить определеннейшее предложение дирекции.

Мы облегченно вздохнули, продолжали нашу работу и были уже накануне спокойно намеченной генеральной репетиции, как вдруг однажды в полдень у моего дома остановилась коляска, и в

мою комнату, облаченный в длинный синий сюртук, один, без провожатых, быстро вошел гордый старик, с живостью, несвойственной его обычной величавой походке испанского гранда. Со страстным оживлением он предъявил мои письма и, ссылаясь на нашу корреспонденцию, заявил, что ни в коем случае не отказывался от нашего приглашения, что, напротив, он принял все наши условия. Я забыл все затруднения, ожидающие нас впереди, и, весь отдавшись сердечной радости видеть у себя этого удивительного человека, слышать его произведение под собственным его руководством, тут же решил предпринять все на свете, чтобы только удовлетворить его. Открыто и горячо я все это ему высказал, и он с почти детской улыбкой отнесся к моим заявлениям.

Но когда я, чтобы окончательно убедить его в своей искренности, предложил ему на следующий же день принять дирижерство на репетиции, он внезапно замялся и стал взвешивать какие-то мешающие ему затруднения. Сильно взволнованный, он ничего не высказывал с полной ясностью, и я принужден был просить его изложить условия, при каких он считает удобным принять на себя дирижирование репетицией. Подумав немного, он спросил, какого рода палочкой мы дирижируем. Я показал ему рукой размер и крепость употребляемой нами обыкновенной палочки, которую служитель обертывает белой бумагой и подает перед началом спектакля. Он вздохнул и опять спросил, могу ли я к завтрашнему дню приготовить довольно длинную и толстую (он показал ее размеры на своей руке) палку черного дерева с крупными белыми набалдашниками из слоновой кости по концам. Я обещал приготовить к репетиции нечто подобное, но настоящую палочку из указанного им материала – лишь к самому дню спектакля. Это его успокоило. Он провел рукой по лбу, позволил объявить о его согласии и уехал в отель, предварительно еще раз подробно повторив описание своей дирижерской палочки.

Все это было похоже на сон, и я поспешил распространить где следует весть о совершившемся и о предстоящем: мы, что называется, попались. Шрёдер-Девриент взяла на себя роль козла отпущения, а я вошел в подробнейшее обсуждение вопроса о палочке с театральным столяром. Палочка удалась: она была длинная, толстая, черная, с двумя белыми большими набалдашниками по концам.

Началась репетиция. Спонтини, видимо, чувствовал себя неловко у дирижерского пульта и высказал пожелание, чтобы гобои были размещены за его спиной. Так как такая перестановка повлекла бы за собой перемещение всех групп и вызвала бы неизбежное замешательство в оркестре, то я убедил маэстро оставить пока все на месте и обещал провести эту меру впоследствии, после репетиции. Он молчал и взялся за палочку. В одно мгновение я понял, почему он придавал ее форме такое значение: он держал ее не так, как мы обыкновенно делаем, за конец, а брал ее всей рукой за середину и пользовался ею, как маршальским жезлом, не для отбивания такта, а для командования.

И уже в течение первой сцены наступило замешательство, которое было тем труднее разъяснить и уладить, что немецкий язык маэстро был непонятен ни музыкантам, ни певцам. Одно нам стало совершенно ясно: он хотел всячески дать почувствовать, что ни о какой генеральной репетиции не может быть еще и речи, что, напротив, только отныне начинается настоящее изучение оперы. Это должно было неизбежно повести к полной путанице в репертуаре, что привело моего старого друга, хормейстера и режиссера Фишера, относившегося прежде с величайшим энтузиазмом к приглашению Спонтини, в полнейшее отчаяние. Он пришел, наконец, в совершенную ярость и в своем ослеплении стал видеть во всем, что ни делал Спонтини, новые подвохи с его стороны. Давая реплики композитору, он ругался по-немецки самым грубым образом.

Раз Спонтини подозвал меня к себе и шепнул по поводу только что пропетого хором: *«Mais savez-vous, vos choeurs ne chantent pas mal»*[470]. Недоверчиво смотрел на эту сцену Фишер и в ярости спросил меня: «Что еще нужно этому собачьему сыну»? С трудом удалось мне успокоить столь быстро разочаровавшегося энтузиаста.

Дольше всего задержались мы с первым действием при

репетировании триумфального марша. Маэстро с величайшей горячностью высказал свое неудовольствие по поводу равнодушия, с каким народ на сцене встречал выход весталок. Он просто не заметил по близорукости, что при появлении жриц все находившиеся на сцене артисты и статисты по распоряжению режиссера опустились на колени, ибо то, что можно было воспринять только глазом, для него совсем не существовало. Он требовал, чтобы священный трепет римской армии выражался падением на колени и громким треском, стуком копий о землю – чтобы все это было выполнено с крайней резкостью. Пришлось бесконечное число раз все это повторить: то копья стучали чересчур рано, то слишком запаздывали. Сам Спонтини проделал несколько раз этот маневр ударом палочки о пульт, но ничто не помогало: стук выходил неровный и недостаточно энергичный.

Тут вспомнилась мне удивительная точность и почти пугающий эффект подобных же маневров на представлении «Фернанда Кортеса», которое я видел когда-то в Берлине и которое произвело на меня сильнейшее впечатление. Я понял, что у нас при обычной мягкости в проведении подобных маневров понадобится масса труда и времени, чтобы сколько-нибудь удовлетворить избалованного маэстро. В самом деле, по окончании первого акта Спонтини пошел на сцену, чтобы смущенным артистам дрезденского театра подробно разъяснить, чего он добивается, и заявить, что принужден настаивать на необходимости отложить окончательную постановку оперы до тех пор, пока не удастся повторными репетициями добиться преследуемых им эффектов. Все на сцене пришло в полное расстройство: певцы, режиссер, все рассеялись, точно от налетевшей бури, в разные стороны и обсуждали создавшееся невозможное положение. Вокруг Спонтини стояли полукругом лишь театральные рабочие, осветители и хористы, глазевшие на странного человека, который горячо и страстно толковал о требованиях истинного театрального искусства.

Я подошел к Спонтини и стал уверять его вежливо, с видом полного перед ним преклонения, в ненужности всех его усилий. Я обещал, что все будет, как он хочет, что мы пригласим Эдуарда Девриента, видевшего берлинскую постановку этой сцены, совершенно в его духе, и поручим ему разучить с хором и статистами торжественную встречу весталок. Затем я увез его из театра, вырвал из той недостойной ситуации, в которой он очутился. Это успокоило маэстро. И мы сообща наметили план дальнейших репетиций согласно его воле, и, по правде говоря, я был единственным, кто, несмотря ни на что, мог быть доволен таким оборотом дела. Несмотря на все комические черты в

поведении Спонтини, я начинал понимать, что, хотя и в странной, отчасти даже уродливой форме, он преследует и проповедует в театральном искусстве высокую, в наше время почти совершенно утерянную цель.

164

Мы начали, прежде всего, с репетиции за роялем, на котором маэстро хотел разъяснить певцам, чего он от них требует. Нового по существу мы от него узнали мало. Он не столько касался подробностей в исполнении, сколько общего понимания ролей. При этом он заранее заявил, что о таких знаменитых артистах, как Шрёдер-Девриент и Тихачек, он не говорит. Последнему он запретил лишь одно: имя «Юлия» заменять словом «невеста», которым обращается к своей возлюбленной Лициний[471] в немецком переводе. Слово «невеста» казалось ему до такой степени варварски грубым, что он не понимал, как можно его употреблять в музыке. Другому же, менее талантливому и несколько неотесанному артисту, певшему партию Верховного жреца, он прочел довольно подробную лекцию о характере его роли. Разобрав речитативный диалог с Предсказателем, он указал, что все здесь построено на сознательном обмане со стороны Верховного жреца, рассчитано на эксплуатацию суеверия толпы. Он дает понять, что не боится своего противника, хотя бы тот и стоял во главе всего римского войска: в крайнем случае, если другого выхода не будет, он пустит в ход машины, с помощью которых совершит чудо и вновь зажжет угасшее пламя Весты. Если Юлия даже избегнет смерти и не будет принесена в жертву, власть жрецов все-таки не пострадает.

Однажды, беседуя со Спонтини об оркестре, я просил его объяснить, почему, так охотно и энергично пользуясь при всяком удобном случае тромбонами, он совершенно исключил их в первом действии при исполнении великолепного триумфального марша. Крайне удивленный моим вопросом, он спросил: *«Est-ce que je n'y ai pas de trombonnes?»*[472] Я сослался на его же партитуру, и когда он убедился, что я прав, то попросил меня ввести в этот марш партию тромбонов, чтобы уже на следующей репетиции иметь возможность ее прослушать. Он сказал мне, кроме того: *«J'ai entendu dans votre Rienzi un instrument, que vous appelez Bass-tuba; je ne veut pas bannir cet instrument de l'orchestre: faites m'en une partie pour la Vestale»*[473]. Соблюдая известную осторожность и никому не говоря об этом ни слова, я с радостью исполнил его просьбу. Когда затем на репетиции он впервые прочувствовал эффект этих

инструментов, он бросил на меня взор, полный нежной благодарности.

Выполненная работа по обогащению партитуры была нетрудна, но произвела на него настолько сильное впечатление, что уже впоследствии из Парижа он прислал мне дружеское письмо с просьбой дать ему отдельный список с введенных в его партитуру партий. Гордость, однако, не позволяла ему прямо признать в письме, что речь идет о чем-то, мной самостоятельно сочиненном. Он писал: *«Envoyez-moi une partition des trombonnes pour la marche triomphale et de la Basse-tuba, telle qu'elle a été exécutée sous ma direction à Dresde»*[474].

Я шел ему навстречу с большой готовностью и проявлял это с той же энергией, с какой провел полную перестановку всех групп оркестра согласно его желанию. Для него лично дело тут сводилось вовсе не к какой-нибудь определенной системе, а к известной привычке, и насколько для него важно было ничего не менять в этом отношении, стало для меня совершенно ясным, когда я увидел, как он дирижирует. Он управлял оркестром – так объяснял он мне – только взглядом: «Мой левый глаз – это первые скрипки, мой правый глаз – вторые скрипки». Чтобы действовать взглядом, нельзя носить очков, как это делают дирижеры, хотя бы даже и близорукие. «Сам я, – говорил он доверчиво, – не вижу ничего перед собой на расстоянии шага, однако взглядом веду весь оркестр за собой».

Отдельные особенности в случайно им усвоенной привычке определенным образом располагать группы оркестра были очень нерациональны. Например, привычка сажать гобоистов непременно позади себя могла, несомненно, выработаться у него лишь случайно, при управлении оркестром в Париже, где волей-неволей пришлось их усадить именно так. Гобоисты должны были отворачивать раструбы своих инструментов от публики, и наш превосходный гобоист был так этим возмущен, что мне стоило больших усилий шутками успокоить его на этот счет.

Надо, однако, признать, что привычка Спонтини опиралась и в данном вопросе на очень верный принцип, к сожалению, совершенно упускаемый из виду в большинстве немецких оркестров. Действительно важно, чтобы квартет струнных инструментов был равномерно распределен по всему оркестру и чтобы собранные в одно место медные и ударные инструменты не заглушали его. Для этого их необходимо разделить и расположить по обоим флангам. И необходимо также, чтобы деревянные духовые инструменты были достаточно продвинуты вперед и длинной лентой проходили между скрипками. У нас же еще и теперь в самых больших и знаменитых оркестрах принято

разделение всех инструментов на две половины: на струнную и духовую, – что сообщает всему ансамблю известную грубость и свидетельствует об отсутствии чутья к прекрасной связности, созвучию групп, к равномерной полноте оркестрового тона. Я был очень рад, пользуясь случаем, провести это новшество в Дрездене. Теперь можно было уже рассчитывать, опираясь на авторитет Спонтини, добиться разрешения короля на сохранение нового порядка. Оставалось только по отъезде Спонтини видоизменить и исправить некоторые случайности и странности в заведенном им распорядке, и тогда достигалось очень рациональное и превосходное по результатам расположение оркестра.

165

При всех чудачествах, проявляемых на репетициях, Спонтини действо-вал так обаятельно на музыкантов и певцов, что они отнеслись к своему делу с особенным вниманием. Характерна была, между прочим, та энергия, с какой он требовал в определенных местах подчеркнутой резкости ритмического акцента. Еще в Берлине, работая с тамошним оркестром, он усвоил привычку обозначать ноту, которую хотел выделить, непонятным мне сначала выкриком: «Diese!» Это приводило в необыкновенное восхищение Тихачека, обладавшего истинно гениальным чутьем ритма. Он сам прибегал часто к подобному же приему, вступая в ансамбль и желая побудить хористов к особенно точному соблюдению ритма: он утверждал, что важнее всего тогда выделять первую ноту – все остальное наладится само собой.

В общем создалась, таким образом, в труппе и в оркестре превосходная атмосфера, достойная маэстро. Одни альтисты не могли отделаться от страха, который он однажды нагнал на них. В аккомпанементе к печальной кантилене Юлии в финале второго действия альты исполняли свою музыкальную фразу без той особенной мягкости, какой добивался Спонтини, и однажды, внезапно обернувшись к ним, он воскликнул замогильным голосом: «Там смерть в альтах!» Два бледных старца, страдавших ипохондрией, крепко засевших у первого пюпитра и державшихся там, к моему великому огорчению, несмотря на то, что выслужили уже пенсию, с невыразимым ужасом уставились на Спонтини. Им послышалась в его словах угроза, и мне пришлось уже попроще, без театральной аффектации, разъяснять истинный смысл слов маэстро, чтобы сколько-нибудь привести их в чувство.

На сцене успешно действовал Эдуард Девриент, добиваясь

отчетливости ансамбля. Он сумел помочь советом, когда однажды требование Спонтини привело нас всех в замешательство. Дело в том, что на немецких сценах опера эта ставилась с известным сокращением: ее заканчивали дуэтом Лициния и Юлии, спасенной от смерти, под аккомпанемент хора. То же сокращение приняли и мы, но маэстро настаивал на том, чтобы мы поставили его оперу полностью, т. е. ввели также и особую заключительную сцену с веселым хором и балетом, как это издавна установилось во французских опера-сериа[475]. Ему решительно неприятно было обрывать свое блестящее произведение в унылой обстановке, на печальном кладбище. Он требовал перемены декорации. Сцена должна была представлять залитую светом рощу Венеры, полную роз. Увенчанные розами жрецы и жрицы должны были у алтаря богини обручить перенесших столько испытаний влюбленных. Пришлось уступить, увы, не к выгоде оперы и не к усилению желанного успеха.

166

При постановке оперы все шло очень гладко и оживленно. Портило впечатление одно обстоятельство, никем из нас не предусмотренное, и обстоятельство это относилось к главной центральной партии. Великая Шрёдер-Девриент, игравшая самую молодую из всех весталок, как это явствовало и из реплик на сцене, была уже несколько стара для своей роли, и ее внешность зрелой женщины производила невыгодное впечатление. Особенно теряла она рядом с другой весталкой, Главной жрицей, отличавшейся необыкновенной, чисто девической моложавостью, которой ничем не удавалось скрыть. То была моя семнадцатилетняя племянница, Иоганна Вагнер, которая обладала очаровательным голосом и выразительностью дикции. Невольно вызывала она в каждом зрителе мысль, что было бы лучше, если бы она поменялась ролью с великой артисткой. Зоркая Девриент подметила это впечатление и почувствовала себя вынужденной прибегнуть к особым искусственным эффектам, чтобы выйти победительницей из затруднительного положения. Это вело местами к некоторому переигрыванию, а в одном из главных моментов побудило ее использовать прямо-таки некрасивый прием.

Когда во втором действии, после большого терцета, неожиданно появляется ее возлюбленный, спасшийся бегством из заточения, она отступает перед ним к авансцене, и из стесненной груди ее вырывается: «Он свободен!» На представлении оперы при

исполнении этой сцены она решила эти слова не пропеть, а проговорить. Какое действие может произвести такого рода прием, когда в состоянии наивысшего аффекта вырывается у артиста решительное слово с акцентом, близким к разговорному, это она изучила еще раньше и применяла неоднократно с величайшим успехом в «Фиделио». В фразе: «Еще один шаг, и ты мертв!» – она слово «мертв» скорее говорила, чем пела.

Потрясающее действие этого приема я испытал на себе и полагаю, что секрет его заключается в том особом чувстве, близком к ужасу, которое овладевает слушателем, когда артист одним таким словом вырывает его из мира идеального, из тех сфер, где музыка самым ужасным ситуациям придает возвышенный характер, и, как палач, повергает его сразу на обнаженную почву жестокой реальности. Мы непосредственно постигаем тогда самую суть возвышенного. Вспоминая личное мое впечатление, я мог бы назвать это постижение молниеносным моментом восприятия. Перед нами озаряются два мира, и соприкасающихся друг с другом, и расходящихся в различные стороны, озаряются таким образом, что в одно мгновение мы проникаем взором в совершенно противоположные сферы.

Насколько, однако, с этим приемом надо быть осторожным и как нельзя себе позволять по отношению к нему никакого эгоистического использования, в этом я убедился по той полнейшей неудаче, какую потерпела великая артистка. Беззвучно и хрипло произнесенное слово как бы окатило и меня, и публику холодной водой. Никто не усмотрел в этом ничего, кроме неудачного театрального эффекта. Потому ли, что ожидания публики, уплатившей двойную цену за удовольствие видеть, как дирижирует сам Спонтини, были особенно преувеличены, потому ли, что самый стиль оперы, с ее на французский лад обработанным античным сюжетом, казался несколько устарелым, несмотря на всю пышность и красоту музыки, потому ли, наконец, что бледный финал, подобно неудачному драматическому эффекту Девриент, расхолодил слушателей, опера не вызвала энтузиазма. По окончании спектакля в ответ на жидкие вызовы вышел на авансцену маэстро. Весь увешанный орденами, он вызывал во мне тягостное чувство жалости. В общем, вечер произвел впечатление бледного чествования мировой знаменитости.

Сам Спонтини сознавал это не хуже других. Ему хотелось во что бы то ни стало поднять общее настроение, и он решил прибегнуть к средству, действенность которого испытал в Берлине. Там он прибегал к нему всякий раз, когда стремился провести свою оперу непременно при полном сборе и перед

оживленной публикой. Он назначал спектакль на воскресенье, ибо опыт показал, что по воскресеньям театр полон и публика оживлена. Но до ближайшего воскресенья было еще далеко, и затянувшееся, таким образом, пребывание его у нас доставило нам возможность насладиться еще несколько раз обществом этого удивительного человека. Эти часы, проведенные со Спонтини частью у меня, частью у г-жи Девриент, так сильно запечатлелись в моей памяти, что я охотно кое-что сообщу о них.

167

Особенно хорошо помню я обед у Шрёдер-Девриент, во время которого мы долго и оживленно беседовали со Спонтини и его женой, сестрой знаменитого фортепьянного фабриканта Эрара. Обыкновенно он не вмешивался в общую беседу, слушал с благородным спокойствием, как бы давая понять, что ждет, пока спросят его мнения. Раз заговорив, он выражался риторически торжественными, чеканно резкими фразами. Суждения его носили категорический характер и излагались тоном, не допускавшим никаких возражений. Среди гостей был Фердинанд Хиллер. Он заговорил о Листе, и когда присутствующее обменялись мнениями, высказал свое суждение о нем в поучающем тоне и Спонтини. Мне стало ясно, что с высоты своего берлинского трона он ко всем явлениям мира относился без особого простодушия и мягкости.

Покуда он вещал, как оракул, он не выносил ни малейшего шума. Однажды за десертом, когда тон общей беседы несколько оживился, во время его довольно продолжительной речи г-жа Девриент чему-то засмеялась. Спонтини бросил при этом взор, полный ярости, на свою жену. Г-жа Девриент тут же извинилась за нее, приняла всю вину на себя и объяснила, что рассмеялась над необыкновенно курьезным девизом, напечатанным на конфетной бумажке, на что Спонтини ответил: *«Pourtant je suis sûr que c'est ma femme qui a suscité ce rire; je ne veux pas qu'on rie devant moi, je ne rie jamais moi, j'aime le sérieux»*[476]. В конце концов и он пришел в благодушное настроение. Спонтини хвастал своими превосходными зубами и, к нашему великому изумлению, с громким треском разгрызал большие куски сахару. Он оживился еще больше, когда после обеда мы собрались все в тесный кружок. Меня он, по-видимому, действительно дарил особой благосклонностью, насколько от него можно было этого ожидать. Он открыто объявил, что любит меня и доказывает это тем, что предостерегает меня от несчастной идеи заниматься

драматическими композициями. Он говорил, что знает хорошо, как трудно убедить меня в ценности такого дружеского совета, но так как мое счастье его очень заботит, то он с удовольствием посвятил бы этой цели полгода и остался бы здесь, в Дрездене. Кстати, мы могли бы, воспользовавшись случаем, поставить под его руководством другие его оперы, особенно же «Агнес фон Гогенштауфен»[477].

Чтобы доказать всю безнадежность карьеры драматического композитора после него, Спонтини, он начал с похвалы мне, говоря: *«Quand j'ai entendu votre Rienzi, j'ai dit, c'est un homme de génie, mais déja il a plus fait qu'il ne peut faire»*[478]. Желая разъяснить, что он понимает под этим парадоксом, он заявил следующее: *«Après Gluck c'est moi qui ai fait la grande révolution avec la Vestale; j'ai introduit le "Vorhalt de la sexte" dans l'harmonie et la grosse caisse dans l'orchestre; avec Cortez j'ai fait un pas plus avant; puis j'ai fait trois pas avec Olympie. Nourmahal, Alcidor et tout ce que j'ai fait dans les premiers temps de Berlin, je vous les livre, c'etait des œuvres occasionnelles; mais puis j'ai fait cent pas en avant avec Agnès de Hohenstaufen, où j'ai imaginé un emploi de l'or-chestre remplaçant parfaitement l'orgue»*[479].

С тех пор он несколько раз пытался работать над сюжетом Les Athéniennes[480], его даже настоятельно приглашал закончить эту работу кронпринц, нынешний прусский король[481], и в доказательство Спонтини тут же извлек из портфеля несколько писем этого монарха и дал нам прочесть их. Лишь после того как все присутствовавшие сделали это, он продолжал свою речь. Он заявил, что, несмотря на все лестные приглашения, он отказался от музыкальной обработки прекрасного во всех отношениях сюжета, так как сознал, что превзойти «Агнес фон Гогенштауфен» невозможно даже для него и что нового ничего в этой области вообще найти немыслимо. Вывод был следующий: *«Or, comment voulez-vous que quiconque puisse inventer quelque chose de nouveau, moi Spontini déclarant ne pouvoir en aucune façon surpasser mes œuvres précédentes, d'autre part étant avisé que depuis la Vestale il n'a point été écrit une note qui ne fut volée de mes partitions»*[482]. Он заявил, что это не просто фраза, что суждение его, напротив, основано на строго научных изысканиях, и ссылался при этом как на свидетеля, на свою жену, прочитавшую вместе с ним в рукописи объемистое исследование одного знаменитого члена французской академии, по некоторым причинам до сих пор не опубликованное. В этом подробном исследовании, имеющем величайшую научную ценность, доказывается, между прочим, что без изобретенного им «задержания[483] в сексте» не могла бы существовать современная мелодия, что все мелодические формы, которыми с тех пор пользовались композиторы, почерпнуты исключительно у него.

Я положительно обомлел, но попробовал все-таки смягчить непреклонного маэстро, хотя бы ради тех возможностей, на какие он же сам и указывал. Я допускал, что все так именно и есть, как писал академик, но спрашивал, не считает ли он вероятным, если ему попадется драматическое произведение с совершенно новой для него, неизвестной поэтической тенденцией, что оно может дать ему толчок к открытию неожиданных музыкальных комбинаций.

С сострадательной усмешкой он ответил, что в самом моем вопросе уже заключается ошибочное допущение: в чем может заключаться это новое? *«Dans la Vestale j'ai composé un sujet romain, dans Fernand Cortez un sujet espagnol-mexicain, dans Olympie un sujet grec-macédonien, enfin dans Agnès de Hohenstaufen un sujet allemand: tout le reste ne vaut rien»*[484]. Не думаю же я, в самом деле, что его может поразить и занять новый романтический жанр в духе «Фрейшютца»? Такими пустяками ни один серьезный человек не займется, ибо искусство – дело серьезное, а все серьезное им, Спонтини, исчерпано. Где, наконец, та нация, которая могла бы выдвинуть композитора, способного его превзойти? Не итальянцы же, к которым он относится просто как к *cochons*[485], не французы, лишь подражающее итальянцам, не немцы, которым никогда не выйти из пеленок, у которых все сколько-нибудь серьезные задатки окончательно искажены евреями? *«Oh croyez-moi, il y avait de l'espoir pour l'Allemagne lorsque j'étais empereur de la musique à Berlin; mais depuis que le roi de Prusse a livré sa musique au désordre occasionné par les deux juifs errants qu'il a attirés, tout espoir est perdu»*[486].

168

Наша любезная хозяйка полагала, что следовало бы немного развлечь взволнованного маэстро. Театр был в нескольких шагах от ее квартиры, и она предложила пройти туда в сопровождении нашего Гейне, бывшего в числе гостей. В этот день шла «Антигона»[487]. Полагая, что маэстро заинтересует античная обстановка сцены, устроенной по прекрасным планам Земпера[488], она предложила ему полюбоваться этим зрелищем. Он хотел было отклонить ее предложение, ссылаясь на то, что ему все это лучше известно по его собственной «Олимпии». Однако его удалось уговорить. Но он очень скоро вернулся назад и с презрительной усмешкой заявил, что видел и слышал достаточно, что он еще более укрепился в своем мнении. Гейне рассказал нам, что вскоре после того, как они пришли и заняли

места в трибуне амфитеатра, почти пустой, начался хор Вакха, и Спонтини обернулся к нему и сказал: *«C'est de la Berliner Sing-Academie, allons nous en»*[489]. Сквозь открытые двери скользнул луч света и озарил одинокую фигуру за одной из колонн. Гейне узнал Мендельсона и тут же понял, что тот должен был услышать слова Спонтини.

Дальнейшее возбужденное состояние Спонтини показало ясно, что, по его расчетам, мы должны уговаривать его остаться у нас в Дрездене подольше и поставить здесь все свои оперы. Однако Шрёдер-Девриент считала раз-умным, напротив, в интересах самого Спонтини отклонить это намерение. Желая избавить его от горьких разочарований при вторичной постановке «Весталки», она решила помешать ей, пока он здесь. Она опять сказалась больной, и мне было поручено дирекцией сообщить Спонтини, что вторичная постановка его оперы откладывается, по-видимому, на довольно долгий срок. Связанный с этим визит был до того мне тягостен, что я решил взять с собой Рёкеля, к которому Спонтини тоже хорошо относился и который, кроме того, владел французским языком намного лучше меня.

Крайне смущенные, пришли мы к нему и ждали очень неприятного объяснения. Как же были мы поражены, когда маэстро, предупрежденный дружеской запиской г-жи Девриент, встретил нас веселый и радостный! Он объявил, что должен немедленно ехать в Париж и оттуда как можно скорее в Рим, куда его вызывает Святой отец, только что пожаловавший ему титул графа ди Сан Андреа. Тут же показал он нам и другой документ, которым датский король занес его в число датских дворян. Это был, собственно, патент на звание рыцаря Ордена слона, дававший дворянское достоинство. Но об ордене он не говорил ничего, так как ордена были для него делом чересчур обыкновенным, а подчеркивал лишь связанное с ним дворянство. Он гордился этим и радовался, как ребенок. Из узкого круга интересов, связанных с постановкой «Весталки» в Дрездене, он словно чудом оказался перенесенным в царство славы, откуда с ангельским благодушием мог взирать на все оперные злоключения мира сего. Мы с Рёкелем от всей души были благодарны Папе и датскому королю, трогательно простились с этим необыкновенным человеком, и, чтобы окончательно его осчастливить, я обещал серьезно подумать о его дружеском совете относительно карьеры драматического композитора.

Впоследствии я узнал, как отнесся ко мне Спонтини, когда услыхал про мое бегство из Дрездена в Швейцарию: он полагал, что я был замешан в изменническом покушении на саксонского короля, и, считая, что король является моим благодетелем, так

как дал мне место королевского капельмейстера, с возмущением воскликнул: *«Quelle ingratitudes!»*[490]

О последних минутах Спонтини рассказывал мне впоследствии Берлиоз, не отходивший от его смертного одра. Старый маэстро ни за что не хотел умирать и все время повторял: *«Je ne veux pas mourir, je ne veux pas mourir!»*[491] И когда однажды Берлиоз, утешая его, заметил: *«Comment pouvez-vous penser mourir, vous, mon maître, qui êtes immortel!»*[492], Спонтини ответил с досадой: *«Ne faites pas de mauvaises plaisanteries!»*[493] Известие о его смерти, заставшее меня в Цюрихе, очень меня взволновало, независимо от странных личных впечатлений и воспоминаний, и я высказал свое мнение о нем в краткой заметке, напечатанной в *Eidgenössischen Zeitung* [«Швейцарской газете»]. В ней я главным образом подчеркнул его глубокую по сравнению с Мейербером и даже с еще живущим старцем Россини веру в себя и в свое искусство. О том, как исказилась в нем эта вера, как она выродилась в чудовищное какое-то *суеверие*, я умолчал.

Я не отдаю себе ясного отчета в том, как согласовались тогда в моей душе крайне странные и курьезные впечатления от личности Спонтини со все растущим в то же время глубочайшим почтением к нему как к великому художнику. Очевидно, мне пришлось познакомиться с его карикатурой. Известные задатки болезненно преувеличенного самомнения были, конечно, в его характере еще в молодые годы, но на развитие этой черты не могла не повлиять эпоха полного упадка музыкально-драматической мысли, которую он застал в Берлине. В зависимости от этого неясность и подчас унизительность его положения должны были повлиять на его самочувствие. Главную свою заслугу он стал усматривать, к общему изумлению, в совершенно второстепенных вещах, и это свидетельствовало о том, как ослабела, до детскости, сила его суждения. В моих глазах это не могло, однако, уменьшить истинно высокого значения его произведений, как бы чудовищно он сам его ни преувеличивал. С моей точки зрения, в значительной мере оправдывало Спонтини сопоставление с теми величинами, которые его вытеснили из Берлина: такое сопоставление и могло его довести до столь безграничного самообожания. В этом презрении к берлинским корифеям искусства я чувствовал свою близость с ним, чувствовал с интенсивностью, которой не мог тогда проявить открыто: она оставалась в глубине души. И случилось так, что встреча со Спонтини в Дрездене, несмотря на смешные его выходки, наполнила меня какой-то сильнейшей симпатией к этому человеку, подобного которому мне не привелось потом встречать.

Ближайшее время принесло мне знакомство и с другими значительными в искусстве нашей эпохи величинами. Эти люди вели себя совсем иначе, и об одном из них, Генрихе Маршнере, я теперь расскажу.

169

Маршнер еще очень молодым человеком был приглашен Вебером на пост музикдиректора Дрезденской капеллы. После смерти Вебера он мечтал занять его место. Ожидания, однако, обманули его, и не столько вследствие малых заслуг, сколько из-за его личного отталкивающего обращения. Но неожиданно жена его получила наследство, и это дало ему возможность, не ища никакой службы, заняться энергично композиторской деятельностью. В дни моей бурной юности, когда музыка стала захватывать меня целиком, Маршнер жил в Лейпциге, и там тогда впервые были поставлены его две известные оперы «Вампир» и «Храмовник и еврейка».

Сестра Розалия однажды повела меня к нему, чтобы услышать его суждение о моих способностях. Он отнесся ко мне благосклонно, но сколько-нибудь определенного влияния визит этот на меня не оказал. Кроме того, я присутствовал на первом представления его оперы «Невеста сокольничьего» [Des Falkner's Braut], не имевшей успеха. Затем он переселился в Ганновер. С оперой его «Ганс Гейлинг», поставленной впервые в Берлине, я познакомился в свое время в Вюрцбурге. В ней чувствовалось уже известное колебание в направлении, и сказывался некоторый упадок творческой силы. С тех пор появилось еще несколько его опер, не получивших распространения, как, например, «Замок у Этны», «Бэбу» [Der Bäbu]. Дрезденская дирекция всегда его игнорировала по старой злобе, и только его «Храмовник» давался несколько сезонов.

Обыкновенно дирижировал этой оперой мой коллега Райсигер. Но однажды в его отсутствие мне пришлось взять на себя дирижирование. Это было время, когда я работал над «Тангейзером». Припоминаю, что хотя я раньше сам часто дирижировал оперой в Магдебурге, ее пустая, убогая инструментовка на этот раз произвела на меня поистине болезненное впечатление. Когда Райсигер вернулся, я настоятельнейшим образом просил его оставить навсегда эту оперу за собой. Напротив, немедленно по получении капельмейстерского места я исключительно из задетого самолюбия взял на себя руководство постановкой «Ганса

Гейлинга». Сильных певцов у нас практически не было, и нечего было рассчитывать на захватывающий успех. Но и вообще, при каких угодно условиях, тенденция оперы являлась несколько устаревшей.

В это время я узнал, что Маршнер закончил новое произведение «[Король] Адольф Нассауский» [Kaiser Adolf von Nassau]. В одной рекламе, попавшей в мои руки, правдивости которой я проверить не мог, особенно превозносилась «патриотическая, благородная немецкая тенденция» этого нового творения Маршнера. Мне хотелось приучить Дрезденский театр к инициативе, и я уговорил г-на фон Люттихау выписать оперу для Дрездена раньше других театров. Маршнер, к которому ганноверская театральная администрация относилась не особенно дружелюбно, очень тепло отозвался на наше предложение, прислал свою партитуру и заявил, что готов прибыть самолично в Дрезден для дирижирования оперой. Фон Люттихау не хотелось видеть его во главе капеллы, да и я находил, что чересчур частые приглашения посторонних дирижеров для личного руководства постановкой их творений могут сплошь и рядом вести к осложнениям, далеко не всегда столь же интересным и поучительным, как это было со Спонтини. Решено было, что оперой дирижировать буду я.

И как же пожалел я об этом! Прибыла партитура. Жалкая книга Карла Гольмика[494] подверглась в ней плоской музыкальной обработке. Главнейший эффект всей оперы сводился к четырехголосной застольной песне, в которой *Deutsche Rhein* и *Deutsche Wein*[495] воспевались в формах обычного квартета для мужских голосов. Я совершенно пал духом. Но дела, однако, нельзя было поправить, и пришлось напускать на себя серьезный вид, чтобы поддерживать в певцах энергию, что давалось, однако, с трудом.

Главные мужские роли были отданы Тихачеку и Миттервурцеру[496]. Люди необыкновенно музыкальные, оба пели с листа номер за номером, и взглядывали всякий раз на меня, как бы спрашивая, что я об этом думаю? Я заявил, что это – хорошая немецкая музыка, что все сойдет благополучно, если только они этого захотят. Они переглянулись, не зная, как отнестись к моим словам. Наконец все это стало им невмоготу, и, глядя на мое напряженно серьезное лицо, они вдруг разразились громким смехом, к которому и я невольно присоединился. Пришлось посвятить их в суть происходящего, объяснить, что ничего здесь нельзя уже изменить, и умолять принять, подобно мне, серьезный вид.

Прибывшая из Ганновера венская колоратурная певица

новейшего стиля, г-жа Шпацер-Джентилуомо[497], участию которой в спектакле Маршнер придавал большое значение, заявила, что довольна своей партией и находит, что автор много сделал для сообщения ей необходимого «блеска». Действительно, здесь был один финал, в котором «немецкий композитор» попытался превзойти Доницетти: принцесса, отравленная золотой розой, подарком злого епископа Майнцского, впадает в бредовое состояние. Адольф Нассауский вместе с рыцарями Германии клянется отомстить и изливается, под аккомпанемент хора, в *stretta*[498], настолько пошло и беспомощно, что Доницетти, конечно, швырнул бы эту музыку в лицо самому плохому из своих учеников.

К последним репетициям прибыл Маршнер и остался ими очень доволен, а я имел случай поупражняться в том, как, не прибегая ко лжи и оставаясь при своем мнении, быть любезным и предупредительным. На представлении с публикой произошло приблизительно то же, что с моими певцами на репетиции. Мы произвели на свет мертворожденное дитя. Но сам Маршнер был совершенно утешен тем, что его застольный квартет, напоминавший несколько песню Беккера *«Sie sollen ihn nicht haben den freien deutschen Rhein»*[499], был по требованию публики повторен.

По окончании спектакля я угостил композитора и нескольких приятелей ужином у себя на дому, от участия в котором, к сожалению, мои певцы отказались: они были сыты. За ужином у Фердинанда Хиллера хватило присутствия духа заявить в ответ на тост, провозглашенный Маршнером, что пусть говорят, что хотят: главная ценность новой вещи в том, что автор ее – немец, что самая опера – немецкая. Курьезнее всего, что сам Маршнер совершенно с ним не согласился и стал нас поучать, говоря, что с немецким композиторством дело обстоит скверно, что необходимо обращать побольше внимания на требования певцов и давать им эффектные, блестящие номера, чем, к сожалению, он и сам до сих пор пренебрегал.

170

Таким образом, глубокий упадок высокодаровитого немецкого музыканта, как оказывается, в значительной мере зависел от усвоенной им новой тенденции, которая ему самому казалась очень важной и плодотворной. Затем я встретился с ним еще в Париже в пору моих приключении с постановкой «Тангейзера». На этот раз мне прямо не хотелось подойти к нему

ближе, так как я не имел ни малейшего желания быть свидетелем всех последствий принятого им в Дрездене направления. Мне говорили, что он почти впал в детство, что с ним возится его молодая, честолюбивая жена и что она надеется доставить ему еще один последний парижский триумф. Мне действительно случалось тогда читать в хвалебных статьях, делавших Маршнеру рекламу, прямые заявления, предупреждавшие парижскую публику от ошибки считать меня представителем современного немецкого духа в музыке. Дух этот гибок и понятен, и французы сами удостоверятся в этом, если Маршнеру дадут возможность показать себя. Маршнер умер прежде, чем жена его успела наглядно доказать это парижанам.

Совершенно иначе, доверчиво и мягко, вел себя в Дрездене Фердинанд Хиллер. Приезжал сюда изредка и Мейербер, но никто не знал зачем. Однажды он снял в местности, называемой *Pirnaischen Schlage*, небольшую дачу, велел поставить в саду под огромным деревом маленькое фортепьяно и стал работать в этом идиллическом уединении над своим «Лагерем в Силезии». Но он держался совершенно особняком, и я о нем не сохранил никаких воспоминаний.

Фердинанд Хиллер вошел гораздо глубже в дрезденскую музыкальную жизнь, поскольку она не касалась Королевской капеллы и ее руководителей, и в течение целого ряда лет осуществлял здесь свою деятельность. Он обладал некоторым состоянием и уютно устроился в Дрездене. Это был, что называется, «приятный дом», где охотно собирались представители много-численной польской дрезденской колонии. Объяснялось это тем, что г-жа Хиллер была выдающаяся польская еврейка, принявшая вместе с мужем (еще в Италии) протестантство. Деятельность его в Дрездене началась с постановки у нас его оперы «Сон в ночь под Рождество». С тех пор как дрезденская публика создала и прочно поддержала в Дрездене успех моего «Риенци», взоры многих композиторов обратились на нашу уютную «Флоренцию на Эльбе». Лаубе как-то выразился о нашем городе, что всякий вступающий в него как бы собирается заранее просить у дрезденцев прощения: так легко посетители Дрездена забывают то хорошее, что они там находят, как только покидают его.

Фердинанд Хиллер считал свой «Сон» произведением «истинно немецким». Ужасная драма Раупаха, *Der Müller und sein Kind*, в которой на протяжении короткого времени отец и дочь умирают от чахотки, была, по его мнению, как раз подходящим сюжетом для популярной оперы с диалогом и музыкой. Эту оперу постигла та же судьба, которая, как передавал мне однажды Лист,

преследует вообще творения Хиллера. При всех своих признанных и даже оцененных Россини музыкальных заслугах он неизменно проваливался с каждой новой оперой независимо от того, где бы ее ни ставили: во Франции по-французски или в Италии по-итальянски. В Германии он попробовал выступить по-«мендельсоновски» и в самом деле написал ораторию *Die Zerstörung Jerusalems* [«Разрушение Иерусалима»]. Эта композиция имела то преимущество, что могла избежать капризного суда театральной публики, и доставила своему творцу репутацию выдающегося немецкого музыканта. Когда Мендельсона призвали на пост генерал-директора в Берлине, Хиллер заменил его в качестве руководителя концертов Гевандхауза в Лейпциге. Но там его постигло прежнее несчастье: он не мог удержаться на своем месте, как говорили, из-за жены, которая не имела никакого успеха в качестве концерт-примадонны. Мендельсон вернулся обратно, и Хиллеру пришлось уйти. Покидая свой пост, он уверял всех, что поссорился с Мендельсоном.

От Дрездена было недалеко, успех моего «Риенци» был соблазнителен, и сама собой напрашивалась идея попытаться вновь поднять свои шансы в качестве оперного композитора. Хиллер сумел благодаря своей импонирующей деловитости и особой привлекательности, отличающей сына богатого банкира в глазах главного интенданта придворного театра, добиться своего. А бедный друг мой Рёкель, которому была обещана постановка его «Фаринелли», принужден был отстраниться ради хиллеровского «Сна в ночь под Рождество». Вообще Хиллер считал, что рядом с Райсигером и мной должен стоять человек с более известным *музыкальным* именем, чем Рёкель. Но фон Люттихау находил, что раз мы друг с другом ладим, то с него достаточно и двух знаменитостей, и к намекам Хиллера оставался глух. Мне лично «Сон в ночь под Рождество» доставил кое-какие неприятности: на мою долю выпало дирижировать на повторении этой оперы перед пустым залом. Хиллер пожалел тогда, что не послушался меня, не сократил оперу на один акт и не изменил заключения. Он был согласен пойти навстречу всем моим желаниям, если ему дадут еще одну, третью, постановку. Я добился этого. Но добиться успеха было уже невозможно.

Познакомившись со стихотворным либретто к «Тангейзеру», Хиллер нашел, что у меня, несомненно, в руках большое преимущество, раз я сам намечаю для себя сюжет и так хорошо его разрабатываю. Я должен был обещать ему по-дружески помочь в выборе и обработке сюжета, когда он приступит к сочинению новой оперы. Вскоре затем Хиллер присутствовал на представлении «Риенци», шедшем при полном сборе и перед

очень оживленной публикой. Когда после второго акта я, взволнованный, торопился из оркестра на сцену, чтобы выйти на шумные вызовы публики, Хиллер, встретив меня в коридоре и поздравив с успехом, настойчиво повторил свою просьбу: «Поставьте, пожалуйста, мой “Сон” еще раз». Я со смехом обещал ему сделать, что смогу. Состоялось ли это представление, припомнить не могу. В ожидании нового сюжета для оперы Хиллер отдался всецело камерной музыке, для чего особенно пригодился его хорошо и красиво обставленный салон.

171

Когда я заканчивал на исходе этого года композицию «Тангейзера», на мое настроение благотворно повлияло одно серьезное и прекрасное событие. Впечатление, которое оно произвело на меня, было настолько сильно, что с избытком компенсировало удручающее влияние внешних обстоятельств. Событие это – счастливо состоявшееся, наконец, перенесение из Лондона в Дрезден в декабре 1844 года праха Карла Марии фон Вебера. Как я выше сообщал, уже несколько лет тому назад организовался комитет, агитировавший за это дело. Один путешественник передавал, что простой гроб, в котором заключался прах Вебера, находился в отдаленном углу церкви Святого Павла в Лондоне в совершенно запущенном состоянии, и можно было опасаться, что через несколько лет его и вовсе нельзя будет отыскать. Ранее упомянутый энергичный друг мой, профессор Лёве, использовал этот слух для того, чтобы выдвинуть вперед своего «конька» – организованное им певческое общество, – и под его флагом приняться за агитацию по перенесению праха Вебера в Дрезден. Объявленный концерт мужского хора, сбор с которого предназначался для этой цели, дал не особенно много.

Тогда решено было побудить и театральную дирекцию принять участие в этом деле. Но тут комитет с самого начала встретил упорное сопротивление. От имени генеральной дирекции ему было сообщено, будто король находит неудобным с религиозной точки зрения тревожить прах Вебера. Можно было верить или не верить этому сообщению, но приходилось с ним считаться. Поэтому решено было пустить в ход то особое расположение, каким я тогда пользовался, и мне предложили выступить ходатаем. Я отнесся к делу с искренней теплотой. Меня выбрали в председатели. Кроме того, к делу привлекли директора античного музея гофрата Шульца, человека,

пользовавшегося авторитетом в вопросах искусства, и одного банкира-христианина. Агитация оживилась, разосланы были воззвания во все стороны, было подробно разработано несколько планов, и, конечно, состоялся целый ряд заседаний.

Здесь опять обострился антагонизм между мной и моим шефом, г-ном фон Люттихау. Если бы это было возможно, он охотно запретил бы мне, опираясь на высказанный королем взгляд, участие в этом предприятии. Но опыт прошлого (в истории с музыкальным приветом королю) убедил его, что, не имея к чему придраться, лучше, выражаясь вульгарно (как это, между прочим, любил делать и фон Люттихау), со мной в таких делах «не связываться». Так как, с одной стороны, мнение короля было высказано далеко не в решительной форме, а с другой стороны, король, как Люттихау прекрасно понимал, не мог бы даже помешать выполнению этого предприятия, раз оно исходило от частной инициативы, и так как, наконец, враждебное отношение придворного театра, которому столько сил отдал некогда Вебер, могло бы вызвать известное неудовольствие в публике, то фон Люттихау решил попытаться просто уговорить меня отказаться от всего дела. Он был уверен, что без меня оно выполнено не будет. Поэтому он стал мне объяснять, что совершенно нелепо оказывать почему-то преувеличенный почет праху Вебера, в то время как, например, о перенесении из Италии праха покойного Морлаки, работавшего в королевской капелле гораздо дольше Вебера, не идет и речи. К каким последствиям это может повести? Предположим, говорил Люттихау, что Райсигер умрет внезапно где-нибудь на водах, и тогда его жена будет иметь не меньше, чем вдова Вебера (доставлявшая ему немало огорчений), оснований требовать, чтобы прах ее мужа с пением и звоном тоже был перенесен в Дрезден. Я старался успокоить его на этот счет. Разъяснить ему непонятную для него разницу между этими двумя величинами мне не удалось, но я сумел доказать, что отменять это мероприятие уже поздно, если даже Берлинский придворный театр объявил особый спектакль в пользу нашего предприятия.

Этот спектакль, устроенный Мейербером по предложению нашего комитета, действительно состоялся (была поставлена «Эврианта») и доставил нам в результате круглую сумму в 2000 талеров. Примеру Берлинского придворного театра последовало несколько менее значимых театров. Таким образом, дрезденскому театру тоже было неудобно отстать от других. В результате у нашего банкира оказалась в руках сумма, достаточная для того, чтобы оплатить расходы по перенесению праха Вебера. Была приготовлена гробница с соответствующим надгробным

памятником и даже закуплено место для постановки со временем статуи Вебера. Старший из двух сыновей покойного маэстро отправился в Лондон, чтобы лично следить за перевезением праха отца. Оно шло водой, по Эльбе, и у дрезденской пристани гроб впервые коснулся немецкой почвы. Перенесение должно было совершиться вечером, при свете факелов.

Похоронную музыку для этого случая взялся написать я[500]. Я воспользовался двумя темами из «Эврианты». Начав с темы, характеризующей в увертюре появление теней, я перешел к каватине «Эврианты» *Hier dicht am Quell*, которую оставил без перемен и лишь транспонировал в B-dur. От нее я опять вернулся к первому мотиву, в той просветленной его форме, в какой он появляется у Вебера в конце оперы. Эту симфонически слаженную вещь я оркестровал для 80 избранных духовых инструментов, добиваясь, чтобы, не поступаясь полнотой оркестрового звука, достичь возможно большей его мягкости. Заимствованное мною из увертюры полное жуткой таинственности тремоло в альтах я воспроизвел дробью двадцати заглушённых барабанов в нежнейшем piano. Все вместе уже при репетиции в театре производило настолько сильное впечатление, живо напоминавшее покойного Вебера, что Шрёдер-Девриент, состоявшая некогда лично с Вебером в дружеских отношениях, была искренне увлечена и глубоко тронута музыкой, да и сам я мог себе сказать, что никогда еще мне не удавалось сочинить вещи, столь совершенно отвечающей своей цели.

Не менее удачно прошло исполнение ее под открытым небом при самом торжестве перенесения. Так как трудно было держаться ритма произведения при очень медленном его темпе, то я прибег на репетиции к следующему приему: я велел совершенно очистить сцену, чтобы выиграть место, и заставил музыкантов, после того как они хорошо разучили свои партии, исполнять эту вещь на ходу, образовав шествие вокруг меня. Свидетели, следившие из окон за самой процессией, уверяли меня потом, что впечатление возвышенной торжественности было положительно неописуемо.

172

Гроб был отнесен в часовню при католическом кладбище во Фридрихштадте[501], где его тихо и скромно встретила г-жа Девриент и возложила на него венок. Там он оставлен был до следующего дня, а утром был взят оттуда и похоронен в заранее заготовленной гробнице. Мне и второму председателю комитета,

гофрату Шульцу, было сделано почетное предложение сказать надгробное слово. В качестве трогательного материала для своей речи я решил воспользоваться смертью младшего сына покойного маэстро, Александра фон Вебера, неожиданно скончавшегося незадолго до перенесения праха его отца. Смерть этого цветущего юноши страшно потрясла его мать. Она готова была видеть в ужасной новой потере перст Божий, наказание за греховное тщеславие, проявившееся в ее заботах о перенесении праха давно умершего мужа, и если бы наше предприятие не зашло уже чересчур далеко, нам пришлось бы вовсе от него отказаться. Так как и в публике по свойственной ей простосердечности тоже циркулировали подобные суждения, мне захотелось представить в настоящем свете наше предприятие. Это удалось настолько, что, как меня затем со всех сторон уверяли, против нашего дела более не возникало никаких возражений.

В первый раз в жизни мне пришлось явиться перед публикой с торжественной речью, и здесь я имел случай сделать над собой интересное наблюдение. Впоследствии, когда мне случалось выступать в роли оратора, я говорил всегда экспромтом. На этот раз я счел нужным ради необходимой сжатости обработать речь письменно и заучить ее наизусть. Предмет речи и моя собственная точка зрения были так ясны для меня, что, вполне доверяясь своей памяти, я не позаботился ни о какой помощи извне на случай замешательства. Этим я привел в большое смущение брата моего Альберта, стоявшего при произнесении речи возле меня. Он признавался потом, что при всем своем увлечении он прямо проклинал меня за то, что я не дал ему рукописи для суфлирования.

Со мной же случилось следующее: я начал говорить громко, полным голосом, и моя собственная речь, ее звук и акцент так меня самого поразили, что я внезапно умолк. Лицом к лицу с затаившей дыхание толпой, я, казалось, не только слышал, но и готов был видеть в объективном отвлечении от самого себя другого оратора. С необыкновенным напряжением я стал ждать вместе со всеми продолжения речи, как если бы не я тут стоял и не я должен был говорить. При этом ни малейшего испуга, ни малейшего замешательства. Пауза длилась очень долго, у меня был такой странный вид, что публика стала недоумевать, что такое со мной случилось. Только продолжительность паузы и гробовое молчание вокруг напомнили мне о том, что я здесь вовсе не для того, чтобы слушать, а чтобы говорить. Тогда я стал продолжать свою речь и уже без остановок произнес ее до конца гладко и с такой силой, что знаменитый актер Эмиль Девриент[502] был чрезвычайно захвачен ею, как он потом

признался, не только в качестве участника волнующего торжества, но и в качестве драматического артиста.

Торжество закончилось исполнением написанной мною кантаты для мужских голосов. Очень трудная для пения, она была превосходно исполнена нашими лучшими оперными голосами. Г-н фон Люттихау, присутствовавший на торжестве, изменил свое прежнее мнение и признал, что на нашей стороне была правда.

173

Успех нашего предприятия был полный, доставивший мне глубокое внутреннее удовлетворение, и когда я непосредственно с кладбища отправился с визитом к вдове Вебера, ее горячие излияния рассеяли в моей душе последние остатки сомнений. В ранние детские годы светлая личность Вебера возбудила во мне мечтательную любовь к музыке. Известие о его смерти некогда глубоко потрясло меня. Теперь, уже зрелым человеком, при втором погребении, я вновь пришел как бы в непосредственное, личное с ним соприкосновение. Все это было полно для меня глубочайшего внутреннего значения. Из сделанных выше сообщений о столкновениях с живыми корифеями музыкального мира, из того опыта, который я вынес отсюда, можно понять, чем объяснялась и откуда проистекала моя тоска о близких отношениях с серьезными представителями искусства. Тяжело было непосредственно от гроба Вебера переходить к общению с его живущими ныне преемниками. Вся безнадежность моей тоски стала мне, однако, ясна лишь впоследствии.

Описанные выше внешние столкновения и внутренние переживания заполнили зиму 1844–1845 гг. Мне удалось написать партитуру «Тангейзера», композицию которого я завершил к концу прошлого года, усиленно работая и пользуясь даже ранними зимними утренними часами. Расписывая инструментовку к апрелю месяцу по партиям, я сам очень осложнил свою задачу. Я задался целью приготовить несколько экземпляров этих списков и потому писал на особо приготовленной бумаге, причем обставил себя целым рядом необходимых приспособлений. К каждой странице я приказывал тут же делать оттиск прямо на камне и отпечатывать по 100 экземпляров. Я рассчитывал, что смогу быстро распространить свое произведение. Как бы то ни было, исполнится ли со временем моя надежда или нет, я обеднел на 500 талеров, которые пришлось уплатить за 100 экземпляров. Какая судьба постигла мою работу, стоившую стольких жертв, расскажу

впоследствии. Во всяком случае, к началу мая у меня в руках была сотня хорошо сфальцованных, опрятных экземпляров нового, первого после «Летучего Голландца» произведения, о котором даже Хиллер, когда я показал ему кое-что оттуда, отозвался милостиво и довольно одобрительно.

Расчеты мои и заботы о скорейшем распространении «Тангейзера» вынуждались тяжелыми материальными условиями: во что бы то ни стало необходимо было добиться успеха этой оперы. В течение года с тех пор, как я предпринял издание своих произведений, сделано было в этом смысле до-вольно много. Полный клавираусцуг «Риенци», роскошно переплетенный, был мной поднесен с посвящением саксонскому королю еще в сентябре истекшего 1844 года. Были уже готовы «Летучий Голландец» и клавираусцуги из «Риенци» в четыре и две руки. Отдельные вокальные номера частью были изданы, частью еще печатались. Кроме того, я заказал по 25 экземпляров партитур этих опер в так называемом автографическом выполнении (по почерку одного из копиистов). Это новое дорогое издание сильно увеличило мои расходы, но, с другой стороны, мне казалось необходимым попытаться разослать партитуры по театрам и тем побудить их к постановке моих опер, ибо рассчитывать на какой-нибудь доход с клавираусцугов можно было лишь при одном условии: если самые оперы будут раньше поставлены на сцене.

Прежде всего, я разослал партитуру «Риенци» по более значительным театрам. Отовсюду я получил ее обратно, из Мюнхенского придворного театра – даже нераспечатанной. Этого было с меня довольно, и я решил не тратиться на опыт с «Голландцем». С точки зрения деловой спекуляции приходилось, таким образом, рассчитывать на то, что успех «Тангейзера» может потянуть за собой и прежние оперы, и даже мой чудесный, ставший несколько нерешительным комиссионер, достойный придворный музыкальный торговец Мезер, должен был прийти к той же мысли. Поэтому решено было сейчас же приступить к изданию клавираусцуга «Тангейзера», который я сам и выполнил, в то время как для «Летучего Голландца» эту работу сделал Рёкель, а для «Риенци» – некий Клинк [Klink].

Только против первоначального названия оперы «Гора Венеры» Мезер протестовал так энергично, что действительно уговорил меня переменить его. Он утверждал, что, не вращаясь среди публики, я не имел случая слышать, какие гнусные остроты циркулируют по поводу этого названия. Остроты эти исходили главным образом от студентов и преподавателей медицинской клиники в Дрездене, так как все они отличались цинизмом, особенно ходким в этой среде. Этой тривиальности достаточно

было, чтобы побудить меня изменить название, и в самом заголовке оперы я связал имя героя с тем сказанием, которого, чуждый вначале мифу о «Тангейзере», я вовсе не имел в виду – обстоятельство, серьезно огорчившее впоследствии очень уважаемого мной собирателя и исследователя легенд Зимрока[503].

174

Клавираусцугу «Тангейзер и состязания певцов в Вартбурге» мне хотелось, соответственно средневековой тенденции этой оперы, придать подходящий внешний вид. Поэтому я заказал в Лейпциге особые типы готического шрифта для текста. Это повело к новым и немалым расходам, что могло служить лишним доказательством для Мезера, как сильно я рассчитываю на успех оперы. Да нам ничего и не оставалось, как надеяться, что дела наши примут необыкновенно благоприятный оборот: настолько далеко мы уже зашли, и с такими огромными жертвами было теперь связано добывание новых средств.

С другой стороны, сама дирекция вполне разделяла мои надежды на «Тангейзера». Декорации лучших парижских художников для дрезденской сцены производили по сравнению с обычным стилем немецкой декоративной живописи впечатление истинно прекрасных и благородных художественных произведений, и мне удалось побудить фон Люттихау заказать в Париже специальные декорации для «Тангейзера». Переговоры с художником Деплешеном относительно этого заказа были закончены уже прошлой осенью. Все мои желания были исполнены, заготовлены были и характерные средневековые костюмы по рисункам моего друга Гейне, и только одной декорации – зала состязания певцов – не хотелось заказывать фон Люттихау. Он утверждал, что недавно выполненная французским мастером декорация зала императора Карла для «Оберона» будет хорошо соответствовать нашей цели. Мне стоило нечеловеческих усилий убедить моего шефа, что здесь речь идет не о великолепном королевском зале, а о совершенно особой сценической картине, выполнение которой немыслимо без моих специальных указаний. Когда наконец все это меня страшно раздосадовало и я высказал решительное неудовольствие, он стал успокаивать меня и заявил, что ничего не имеет против этой декорации и сейчас же ее закажет, что ставил мне затруднения только затем, чтобы тем более обрадовать согласием: то, что чересчур легко дается, того обыкновенно не ценят.

С этой залой состязания у меня было немало хлопот и потом. Во всяком случае, все было теперь в полном ходу. Обстоятельства складывались благоприятно, и лучи всех надежд, как в фокусе, сосредоточились на подготовлявшемся к открытию осеннего сезона первом представлении моего нового творения. Ожидали его с немалым напряжением. Впервые прочитал я в корреспонденции, напечатанной в *Allgemeine Zeitung* [«Всеобщей газете»], упоминание обо мне в многозначительно-благосклонном тоне. Там говорилось о том, как ожидают первого представления нового произведения, текст которого обработан «с несомненным поэтическим дарованием». Полный надежд, отправился я в июле месяце на отдых в Мариенбад в Богемии, где мне и жене предписано было проделать курс лечения водами.

175

Снова очутился я на вулканической почве этой удивительной Богемии, неизменно действовавшей на меня столь вдохновляющим образом. Чудесное, может быть, слишком даже жаркое лето способствовало поддержанию во мне превосходного настроения. Я твердо решил вести спокойный, правильный образ жизни, как это и требовалось ввиду особенного действия вод. Соответственно этому я подобрал книги для подходящего чтения: стихотворения Вольфрама фон Эшенбаха[504] в обработке Зимрока и Сан-Марте[505] и в связи с ними анонимный эпос о Лоэнгрине с большим введением Гёрреса[506]. С книгой под мышкой я отправлялся в ближайшие рощи и где-нибудь у ручья углублялся в чтение вольфрамовских, столь странных и в то же время столь близких мне по духу стихов о Титуреле и Парцифале[507].

Вскоре, однако, тоска о собственном творчестве заговорила во мне с такой силой, что мне пришлось ввиду прямого запрета заниматься сколько-нибудь возбуждающим трудом во время пользования мариенбадскими водами всячески с нею бороться. Это привело меня в крайне беспокойное состояние, которое все возрастало. Передо мной внезапно во весь рост встал Лоэнгрин, первая мысль о котором возникла еще в конце моего пребывания в Париже. Вся драматическая концепция сюжета, в подробностях, вырисовалась перед глазами. Особенную, совершенно непреоборимую привлекательность приобрела для меня примыкающая сюда лебединая сага, с которой я познакомился и которую изучил за это время.

Ввиду предупреждения врачей я боролся настойчиво с

искушением приступить к обрисовавшемуся таким образом плану оперы и прибег для этой цели к энергичному, но и крайне своеобразному средству. В истории немецкой литературы Гервинуса[508] я наткнулся на несколько мелких заметок о нюрнбергских мейстерзингерах и о Гансе Саксе[509], которые вдохнули новую жизнь в мои прежние представления об этом предмете. Особенный восторг вызвали во мне название «метчика»[510] и его функция при пении мейстерзингеров. Как ни мало я был знаком с Саксом и с современными ему поэтами, я однажды во время прогулки скомпоновал целую комическую сцену, в которой сапожник Сакс с молотком в руках в качестве признанного поэта дает самому «метчику» урок надлежащей версификации в отместку за его педантические придирки к другим. Две фигуры вдруг выросли передо мной как живые: «метчик» с его доской, исчерченной меловыми знаками, и Ганс Сакс, держащий высоко в воздухе башмак с отметинами сапожного молотка. Оба доказывают одним и тем же способом, что песня пропета плохо.

Тут же моментально представилась мне узкая, извилистая нюрнбергская улица, с соседями, со сбегающимся в тревоге народом, с уличной дракой как заключением второго действия. Вся моя комедия мейстерзингеров вырисовалась передо мной с такой отчетливостью, что я счел возможным ввиду веселости сюжета заняться им немедленно и нанести его на бумагу. Так я и сделал, надеясь таким образом избавиться от преследовавшего меня Лоэнгрина.

Но я ошибся: только сел я в полдень в ванну, как меня охватило такое острое желание приняться за Лоэнгрина, что я не в состоянии был высидеть положенного часа и через несколько минут уже выскочил, полный нетерпения, едва дав себе время сколько-нибудь аккуратно одеться и, как безумный, помчался домой, чтобы излить давившие меня настроения на бумагу. Это повторялось несколько дней подряд, пока наконец не был закончен подробный сценический план Лоэнгрина.

Курортный врач нашел, что лучше всего мне совершенно отказаться от вод и от ванн, да и вообще раз навсегда твердо сказать себе, что подобные курсы лечения не для меня. Возбуждение мое достигло такой силы, что я почти совсем лишился сна и, чтобы заснуть, прибегал обыкновенно к самым странным мерам. Мы решили предпринять для развлечения несколько экскурсий в окрестности, между прочим в Эгер, очень интересовавший меня воспоминаниями о Валленштейне и характерным костюмом своих обитателей. В середине августа мы вернулись в Дрезден. Друзья мои радовались, видя меня в

особенно приподнятом, веселом настроении: мне казалось, что крылья выросли у меня за спиной.

176

В сентябре, когда съехались все артисты, мы приступили к изучению «Тангейзера», и тут скоро стали одолевать меня все новые и новые заботы. Репетиции подвинули нас так далеко, что с музыкальной стороны мы могли рассчитывать на близкую постановку. Особые затруднения, связанные с инсценировкой этой оперы, прежде всего бросились в глаза Шрёдер-Девриент, причем она их почувствовала и оценила настолько ясно, что, к огорчению и стыду моему, мне же их первая и объяснила. Начала она с текста.

В одно из моих посещений она стала читать вслух, превосходно, с глубоким выражением, главнейшие сцены последнего действия и спросила, неужели я серьезно думаю, что такой детски наивный человек, как Тихачек, найдет необходимые оттенки для Тангейзера. Я пытался сослаться на особенности моей музыки, в которой настолько точно и определенно подчеркнуты необходимые ударения, что она может быть пропета любым певцом, если только он не лишен музыкальной чуткости. Она отрицательно покачала головой и сказала, что все это, пожалуй, было бы верно, если бы речь шла о какой-нибудь оратории. Затем она по клавираусцугу спела молитву Елизаветы и спросила, думаю ли я, что эту вещь может исполнить так, как мне этого хотелось бы, молодая певица с хорошим, свежим голосом, но без души, без остроты незаменимых личных сердечных переживаний. Я вздыхал, но выразил надежду, что трогательная свежесть голоса певицы и ее внешность выручат нас в этом случае. Все-таки я очень просил ее поговорить с моей племянницей Иоганной, которой была поручена роль Елизаветы, и дать ей соответствующие указания. Что касается роли Тангейзера, то тут, к сожалению, невозможно было ничем помочь: всякие поучения только сбили бы с пути моего бравого друга. Мне оставалось рассчитывать исключительно на силу голоса и на особенно чистую дикцию этого певца.

Сомнения, высказанные великой артисткой относительно исполнения главных ролей, имели, однако, и особенные, личные основания. Дело в том, что она не знала, как ей быть с доставшейся ей партией Венеры. Партия эта, небольшая по размеру, была очень трудна и в то же время по внутреннему своему, идеальному смыслу была полна значения для всего

произведения. Впоследствии я и сам убедился в том, что партия эта носила чересчур эскизный характер. Когда в Париже мне пришлось вторично заняться постановкой «Тангейзера», я совершенно ее переработал, внеся в нее то, что прежде было упущено и оставлено без внимания[511]. Но пока было ясно, что никакое искусство артистки не в состоянии создать из этого эскиза чего-нибудь стоящего на высоте намеченной идеи. В крайнем случае, можно было бы произвести чисто *чувственное* впечатление на публику, если бы артистка могла рассчитывать на свои внешние данные, если бы она обладала молодой и прекрасной фигурой. Сознание, что этих средств в ее распоряжении больше нет, что при внешности зрелой женщины рискованно на это рассчитывать, повергало ее в смущение, не давшее ей мужества прибегнуть к обычным орудиям успеха. С улыбкой отчаяния она однажды заметила, как трудно играть Венеру, раз нельзя появиться в соответствующем роли костюме: «Ради Бога, что прикажете надеть в роли Венеры? Одним поясом не ограничишься. А в противном случае получится маскарадная кукла – сами рады не будете!»

177

В общем, я все-таки рассчитывал больше всего на действие музыкального ансамбля. Оркестровые репетиции давали для этого достаточные основания. Еще Хиллер, просматривая партитуру, с величайшим удивлением изрек похвалу за то, что я сумел в инструментовке достичь своей цели необыкновенно скромными средствами. Характерная и нежная звучность оркестра радовала меня самого, и я еще более укрепился в своем намерении исходить из возможно более экономного пользования оркестровыми силами, чтобы иметь в своем распоряжении известный запас комбинаций, необходимых для дальнейших музыкальных планов.

Только жена моя была недовольна отсутствием труб и тромбонов, которые в «Риенци» звучали так полно и свежо. Это вызывало во мне лишь улыбку. Но ее испугало также бледное впечатление, производимое на репетиции сценой состязания певцов. А на это я обратил уже более серьезное внимание. С точки зрения обыкновенной публики, всегда ждущей известного возбуждения, известного повышенного интереса, она совершенно правильно усмотрела опасность, угрожающую с этой стороны новой постановке. Однако я скоро убедился, что грех не столько в ошибочной концепции, сколько в легкомысленном отношении

исполнителей, на что не было обращено достаточно внимания.

Я стал здесь лицом к лицу с дилеммой, которую мне необходимо было раз навсегда решить. Что должна представлять собой сцена состязания певцов: концерт, состоящий из ряда арий, или драматическое соперничество на почве поэзии? Обычный оперный жанр требовал, чтобы она являлась рядом певческих представлений, последовательно расположенных для сопоставления. Такого мнения держится доныне всякий, кому за хорошим исполнением певцов не удалось схватить верного впечатления от целой вещи. Все сводилось к тому, чтобы различные номера были с музыкальной стороны соответственным образом подобраны по ритму и размеру, как это, например, делают при составлении концертных программ, где разнообразием пьес и постоянными неожиданностями неизбежно достигается известная занимательность. Это, однако, совершенно не входило в мои намерения. Моя цель была бы достигнута только в том случае, если бы удалось – впервые в опере – заставить зрителя принять участие в процессе творческой мысли автора, во всех фазах внутреннего развития драмы, ибо только при таком участии становилась понятной катастрофа, разыгрывающаяся без всякого внешнего повода, из развернувшихся душевных переживаний на сцене. Поэтому и музыкальная обработка этого момента должна быть необыкновенно умеренная, широкая, не только не мешающая пониманию поэтического текста, но, по замыслу моему, особенно ему способствующая.

Когда на сцене разгораются страсти и нарастает мелодия, ее ни в каком случае немыслимо прерывать какими-нибудь ненужными модуляциями или произвольными уклонениями в ритме. Отсюда вытекала и скупость инструментовки в оркестровом аккомпанементе, сознательное воздержание от музыкально-выразительных приемов до той минуты, пока ситуация не разрастется настолько, что зритель начнет постигать происходящее перед его глазами не столько разумом, сколько чувством. И никто не решался отрицать, что я достигаю искомого впечатления, когда, сидя за роялем, я сам веду сцену состязания певцов. Здесь же главная трудность теперешнего и всех будущих моих успехов заключалась в том, чтобы наши оперные певцы поняли свою задачу так, как это намечено мной.

По недостатку опыта упустив, как и прежде при исполнении «Летучего Голландца», эту сторону дела, я только теперь осознал вред сделанной ошибки во всем ее объеме и с величайшей ревностью стал обдумывать, как бы разъяснить певцам необходимый характер исполнения. К сожалению, повлиять на

Тихачека, как я уже говорил, было немыслимо. Можно было опасаться, что, стараясь внушить ему вещи, совершенно для него недоступные, я его окончательно собью с толку. Свои преимущества он знал хорошо: знал, что у него металлический голос, что он поет музыкально чисто, с чувством ритма, что он фразирует с удивительной отчетливостью. Но что всего этого недостаточно, это я и сам только теперь понял, к великому изумлению. Когда на первом представлении я с ужасом услышал, как Тангейзер к концу состязания певцов, вместо того чтобы в бешеном экстазе, забыв все на свете, излиться в хвалебной песне Венере, нежно и искательно обращается с нею к Елизавете, услышал то, что непостижимым образом ускользнуло от меня на репетициях, я вспомнил предупреждения Шрёдер-Девриент и мог, как некогда Крез на костре, воскликнуть: «О, Солон, Солон!»

178

Таким образом, с «Тангейзером», несмотря на всю живость и мелодическую красоту сцены состязания и несмотря на все музыкальные достоинства самого певца, мне не повезло. Зато мне посчастливилось у другого певца открыть особого рода достоинства и вызвать к жизни элемент, никогда еще до сих пор явственно в опере не проявлявшийся. Я говорю о баритоне Миттервурцере, замкнутом, малообщительном человеке. Наблюдая его в некоторых ролях, я заметил, что он не только обладает мягким, приятным голосом, но умеет своим пением приводить в движение интимнейшие сердечные струны. Ему я доверил партию Вольфрама и имел все основания быть довольным рвением и успешностью его работы. На него я должен был рассчитывать, если хотел реализовать свои до сих пор невысказанные пожелания и довести их до конца.

На проблемной сцене состязания певцов мне особенно важно было проверить себя, доказать правильность моих взглядов. Для этой цели я начал с ним проходить песнь, которой открывается состязание. После того как я передал ему по-своему то, чего добиваюсь, я был поражен, насколько новым и трудным все это ему показалось. Он был совершенно не в состоянии повторить ее за мной, и каждый раз немедленно сбивался на обычную банальную манеру певцов. Было очевидно, что он и теперь не видит в этой вещи ничего, кроме обыкновенной речитативной фразы, передаваемой с произвольной гибкостью в интересах удобства голоса то так, то иначе. Его и самого удивляла собственная неспособность пропеть вещь так, как я ему

показывал. Однако новизной и верностью моих указаний и требований он был так поражен, что просил на время прекратить дальнейшие хлопоты и дать ему освоиться с новым для него миром, дать ему справиться с задачей собственными силами.

На нескольких репетициях он пел вполголоса, как бы для того, чтобы отделаться как-нибудь от своих обязанностей, но на генеральной репетиции он спел свою песнь полным голосом и так великолепно, что с тех пор и доныне этот случай является для меня якорем надежды на то, что возможно все-таки найти нужных певцов и подготовить их к выполнению моих замыслов, несмотря на всю губительность нашего оперного строя. Впечатление исполненной им песни, для правильной передачи которой он словно совершенно переродился, по внешности, по манере, по всему, послужило – что особенно замечательно – как бы исходным пунктом для публики в смысле верного понимания моего произведения. Решение одной задачи сделало Миттервурцера сразу зрелым художником, и роль Вольфрама, проведенная прекрасно и с большим подъемом, спасла оперу после не вполне удачного первого представления от грозившего ей серьезного провала.

179

Рядом с ним в выгодном свете вырисовалась только фигура Елизаветы. Молодость моей племянницы, ее высокая, стройная фигура, характерный немецкий тип ее лица, ее тогда еще неподражаемо прекрасный голос с трогательно-детским выражением, ее разумно направленный актерский, если не драматический, талант – все это помогло ей покорить сердца публики. Благодаря этой роли она скоро прославилась, и еще потом, когда мне передавали об успехе «Тангейзера», всякий раз отмечали, что им он обязан почти исключительно ей одной.

Удивительнее всего, что при этом говорилось о ее превосходной и богатой оттенками игре в сцене приема гостей в Вартбурге: это был результат невероятных усилий, потраченных мной и моим братом, очень опытным в этом отношении человеком. К сожалению, внушить ей правильную передачу молитвы в третьем действии нам так и не удалось. Здесь опять повторилось то же, что и с Тихачеком, и опять пришлось воскликнуть: «О, Солон, Солон!», когда после первого представления я увидел себя вынужденным сильно сократить молитву, благодаря чему, на мой взгляд, она навеки потеряла свой действительный смысл. И Иоганна, долгое время слывшая

большой артисткой, так никогда и не сумела справиться с этой молитвой вполне, в то время как одной французской певице, г-же Марии Сакс[512] в Париже, она, к моему величайшему удовольствию, удалась в совершенстве.

В начале октября мы были готовы к постановке оперы. Задержка была только по части декораций. Некоторые из заказанных в Париже декораций прибыли очень поздно. Вполне удалась прекрасная декорация долины Вартбурга. Внутренность грота Венеры доставила мне, напротив, много хлопот: художник не понял меня и украсил дикую пещеру в горах боскетами и статуями на манер Версаля, не зная, как соединить в декорации впечатление ужасного с привлекательным. Пришлось настаивать на том, чтобы все переделать, главным образом переписать боскеты и статуи, на что понадобилось немало времени. Чтобы укутать грот розовым туманом, из которого потом выступает, долина Вартбурга, пришлось прибегнуть к особому приему, мной самим изобретенному.

Главное же затруднение создалось из-за промедления в доставке декорации, необходимой для зала состязания. В Париже ее задерживали самым легкомысленным образом. Бесплодно проходили дни, все уже было готово к постановке, и мы устали от постоянных репетиций. Ежедневно шел я на железнодорожную станцию, рылся во всех тюках и ящиках – декорации не было. Наконец я решил не задерживать дольше первого представления, которое давно уже было анонсировано, и воспользоваться предложенной Люттихау декорацией зала Карла Великого из «Оберона». С моей стороны это была серьезная жертва, так как во всем я добивался только одного: определенности поэтического впечатления. В самом деле, эта хорошо знакомая декорация, использованная при постановках «Оберона», вызвала в публике полное недоумение, при поднятии занавеса во втором действии. Она ждала от оперы самых неожиданных впечатлений.

180

19 октября состоялось первое представление. Утром в этот день ко мне заехала одна молодая, красивая, знатная дама в сопровождении концертмейстера Липинского. Это была г-жа Калержи[513], племянница русского канцлера графа Нессельроде. Ставши благодаря влиянию Листа восторженной моей поклонницей, она прибыла нарочно в Дрезден, чтобы присутствовать при чуде рождения нового произведения. Этот лестный визит я счел, естественно, хорошим предзнаменованием.

И если после первого спектакля благодаря недостаткам исполнения и бледности приема она слегка отвернулась от меня, как бы несколько смущенная и разочарованная, то впоследствии я мог все-таки убедиться в том, что в душу этой энергичной, значительной женщины запали новые семена, давшие известный всход.

Совершенно иной характер носило стоившее некоторых жертв прибытие в Дрезден на первое представление «Тангейзера» другого необыкновенного человека, некоего К. Гайяра[514], издателя той самой недавно лишь основавшейся в Берлине музыкальной газеты, где я в первый и единственный раз прочел, к великому моему изумлению, вполне благоприятный и притом подробный отзыв о «Летучем Голландце». К газетным рецензиям я твердо решил, да и привык поневоле, относиться с полным равнодушием, но эта статья произвела на меня глубокое впечатление, и я послал ее автору, совершенно мне незнакомому чело-веку, приглашение прибыть в Дрезден на премьеру «Тангейзера». Он действительно приехал. Я был искренне тронут, убедившись, что этот молодой человек, в очень стесненных обстоятельствах, серьезно больной, явился в Дрезден, не рассчитывая ни на какое вознаграждение, отклоняя даже простые проявления гостеприимства с моей стороны, исполняя только в ответ на приглашение известный долг чести. Судя по его познаниям и способностям, он не мог претендовать на большое влияние, но его честное отношение к делу и живой, чуткий ум внушили мне искреннее к нему уважение. Через несколько лет он, к сожалению, умер. Достиг он немногого, но всегда, в самых трудных обстоятельствах оставался мне предан и проявлял большой интерес к моей деятельности.

Кроме того, в Дрезден несколько ранее прибыла некая госпожа Альвина Фромман, лично мне незнакомая, но сделавшаяся моей поклонницей со времени берлинской постановки «Летучего Голландца». С ней я лично познакомился впервые у Шрёдер-Девриент. Они были дружны между собой, и Девриент с улыбкой представила ее как пламенную мою почитательницу. Она была уже немолода и некрасива, но ее живые и выразительные глаза свидетельствовали о богатстве ее души. Как сестра книготорговца Фроммана в Йене она знала многое из частной жизни Гёте, так как, приезжая в Йену, великий поэт останавливался в доме ее брата. Особенно же близка она была в качестве чтицы к тогдашней принцессе Августе Прусской[515]. Люди, которым были известны их отношения, считали ее даже близким другом принцессы. Несмотря на все это, она жила очень скромно и гордилась тем, что обеспечила себе

известную самостоятельность личным заработком: она была недурной рисовальщицей арабесок. Мне она оставалась неизменно верна, и даже на этот раз, не поддаваясь неблагоприятному впечатлению от неудачного первого представления «Тангейзера», она, одна из немногих, открыто заявила себя искренней сторонницей моего нового произведения.

181

Что касается самого представления, то я сделал из него целый ряд поучительных выводов. Серьезный недостаток моего труда, о котором я бегло упоминал, заключался в эскизной, крайне недостаточной обработке роли Венеры, что влекло за собой полную неудачу большого введения к первому действию. Для драматической выразительности оперы эта сцена имеет по общей концепции особенно важное значение: в ней должны проявиться горячность и напряженность страсти, на которых строилось все произведение. Она внушает ощущение катастрофы и заставляет публику с усиленным вниманием следить за дальнейшим развитием драмы.

Эта большая сцена не удалась совершенно, несмотря на то, что исполняли ее такая великая артистка, как Шрёдер-Девриент, и такой необыкновенно даровитый певец, как Тихачек. Может быть, Девриент и нашла бы нужный акцент для передачи всей ее страстности, если бы ей не пришлось вести ее с певцом, абсолютно неспособным выражать серьезные драматические чувства. Все его дарование было как бы приспособлено к изображению радости, к энергичной декламации; для выражения же боли и страдания у него совершенно не было средств.

Несколько согрели публику трогательное выступление Вольфрама и заключительная сцена этого действия. И даже Тихачек ликующим тоном голоса в последней своей фразе настолько захватил слушателей, что, как мне потом передавали, в публике после первого действия царило прекрасное, приподнятое настроение. Это настроение поддерживалось и росло в течение второго действия благодаря талантливой игре Вольфрама и Елизаветы. Но герой драмы, Тангейзер, все более и более стушевывался и наконец настолько выпал из сферы симпатии публики, что в заключительной сцене, как бы под гнетом всего происходящего, представлял собой совершенно жалкую фигуру. В финале, в большом адажио, начинающемся словами: «*Zum Heil den Sundigen zu fuhren, die Gottgesandte nahte mir*», он оказался неспособным найти соответствующее выражение, и это явилось

решающим моментом, определившим его неуспех. Впоследствии в особых составленных мной указаниях к постановке «Тангейзера» я подробно разъяснил чрезвычайно важное значение именно этого места, теперь же, ввиду того, что в неэкспрессивной передаче Тихачека оно производило впечатление томительной длинноты, я принужден был на втором представлении совершенно его выпустить. Чтобы не огорчать преданного мне Тихачека, имевшего притом действительно серьезные по отношению ко мне заслуги, я сделал вид, что считаю это место неудачным. А так как, по общему мнению, я сам избрал Тихачека в изобразителя моих героев, то с этого представления при позднейших постановках «Тангейзера» было решено, что адажио в финале, которое я считаю безгранично важным моментом в опере, не должно исполняться, согласно моим собственным желанию и оценке!

Уже по одному этому можно понять, что из позднейшего всеобщего успеха, которым стал пользоваться «Тангейзер» на сценах немецких опер, я никаких иллюзий себе не строил. Мой герой, который должен проявлять величайшее напряжение духа как в горе, так и в радости, к концу второго акта вел себя интонациями нежной преданности как слабый грешник и в третьем действии проявлял уже бездну кроткой покорности, рассчитанной на то, чтобы вызвать в публике снисходительное сострадание. Только раз, когда он передавал проклятие Папы, голос его опять зазвучал с такой энергией и риторической полнотой тона, что трубы в оркестре, ко всеобщему удовольствию, не в состоянии были покрыть его.

Таким образом, благодаря основной погрешности в характеристике главного героя для публики пропадал смысл всей драмы в целом, пропадал в неясном и неотчетливом ее настроении. С другой стороны, и сам я, создавая заключительную сцену, допустил, по неопытности в этом новом роде драматической концепции, известную оплошность, благодаря которой для зрителя становилось совершенно непонятным истинное ее значение. В моей первой обработке Венера, пытающаяся вернуть к себе неверного возлюбленного, является, как видение обезумевшего Тангейзера, и лишь виднеющаяся вдали в красноватом тумане Хёрзельберг внешним образом подчеркивает реальность этой ужасной ситуации. Решающий момент оперы, возвещение смерти Елизаветы, тоже был проведен как пророческое видение Вольфрама, и только едва доносившийся издали звон похоронного колокола и чуть заметный свет факелов, привлекавший внимание к виднеющемуся вдали Вартбургу, намекали на реальный факт. Появляющийся в

самом конце хор юных паломников, которым я еще тогда не давал в руки расцветшего жезла и которые лишь на словах возвещают о чуде, производил на зрителя неясное, спутанное впечатление благодаря, между прочим, аккомпанементу, чрезвычайно растянутому и монотонному.

Когда опустился занавес, я не столько из поведения публики, отнесшейся к спектаклю тепло и одобрительно, сколько по собственному внутреннему чувству заключил о неуспехе этого незрелого и неудовлетворительного представления. Я был глубоко удручен, и когда после спектакля мы с несколькими друзьями (среди нас была милая сестра Клара с мужем) сошлись вместе, то же настроение чувствовалось у всех. В эту ночь я обсудил, что предстоит немедленно сделать, как исправить погрешности первой постановки.

На следующий день предполагалось дать второй спектакль. В чем заключался главный грех неудавшегося представления, я не сказал ни слова. При малейшей попытке разъяснить Тихачеку суть его задачи я становился лицом к лицу с полной безнадежностью: я легко мог его окончательно смутить и настолько раздосадовать, что под каким-нибудь предлогом он окончательно отказался бы петь Тангейзера. Чтобы опера не была снята со сцены из-за Тихачека, я прибег к единственному находившемуся в моем распоряжении средству, взяв на себя вину в недостаточной выразительности партии Тангейзера и согласившись на значительные сокращения ее. Этим я сильно обесценивал драматическое значение главной фигуры, но зато спасал ценой одной роли все другие партии. С глубоким внутренним смирением я надеялся обеспечить успех второй постановки, а в ту минуту ничто не было так важно для меня, как возможно скорей вновь увидеть свою вещь на сцене. Но Тихачек охрип, и мне пришлось терпеливо ждать целых восемь дней.

Трудно описать, сколько в эти восемь дней я перестрадал. Казалось даже, что это промедление грозит совершенно погубить мое творение. Каждый лишний день делал успех первой постановки все более сомнительным, так что к концу недели в обществе говорили уже прямо о провале. Раздавались жалобы на то, что я пренебрег успехом, которым публика увенчала «Риенци», и в моей новой опере сбился со столь явно одобренного ею направления творчества. Даже испытанные и мыслящие друзья были смущены новым творением, его неясностью: в главных частях ими непонятое, оно казалось, по существу, ошибочно задуманным и выполненным.

Рецензенты обрушились на меня с нескрываемым злорадством, как вороны на брошенную им падаль. Чтобы как можно вернее сбить меня с толку и повредить, они приплели сюда события и страсти общественного характера. В то время общество сильно волновала немецко-католическая агитация Ронге[516] и Черски[517], которая представлялась всем значительною и либеральной. И вот нашли, что своим «Тангейзером» я самым вызывающим образом играю в руку реакции; что, в то время как Мейербер в своих «Гугенотах» прославляет протестантизм, я своей новой оперой служу католицизму. Долгое время самым серьезным образом повторяли, что я подкуплен католической партией.

Так меня хотели лишить популярности. Но это доставило мне своеобразную честь: некто Руссо [Rousseau], бывший прежде редактором прусской *Staatszeitung* [«Государственной газеты»], знакомый мне по уничтожающей критике «Летучего Голландца», обратился ко мне сначала письменно, а затем и лично с предложением заключить с ним дружеский союз. Он рассказал мне, что был командирован в Берлин для пропаганды католических тенденций. Скоро, однако, он печальным образом убедился, что в Берлине деятельность в этом направлении остается совершенно бесплодной. Тогда он и решил вернуться обратно в Вену, чтобы продолжать беспрепятственно работать для того дела, которому, судя по «Тангейзеру», служу и я. В своем роде замечательный дрезденский листок, орган местной клеветы и сплетни, всячески изощрялся как-нибудь навредить мне. Однако я стал замечать, что время от времени там попадаются короткие и остроумные заметки, очень энергично отстаивающие и ободряющие меня в моей работе. Долгое время это искренне

удивляло меня, так как я хорошо знал, что в такого рода делах упражняются обыкновенно враги, а не друзья, пока Рёкель со смехом не признался мне, что поход в мою защиту предпринял он совместно с Гейне.

Нападки эти тем более угнетали меня, что в эти тяжелые дни я был лишен возможности ответить на них новой постановкой моей оперы. Тихачек не оправился еще от хрипоты: казалось, он вовсе не хотел больше выступать в «Тангейзере». Я слышал, что фон Люттихау, смущенный слабым успехом «Тангейзера», намеревался отказаться от неприбывшей декорации зала состязаний совсем или отослать ее обратно. Это явное малодушие так меня испугало, что я уже и сам готов был считать «Тангейзера» погибшим. Чем такое настроение грозило мне, само собой понятно из всего рассказанного ранее в связи с моими издательскими начинаниями.

183

Ужасные восемь дней тянулись, как вечность. Я избегал людей, и тем не менее мне пришлось однажды зайти в музыкальный магазин Мезера, где я наткнулся на Готфрида Земпера, покупавшего либретто «Тангейзера». Незадолго перед тем я горячо спорил с ним. Он решительно не признавал, чтобы Средневековье с его миннезингерами и паломниками могло дать мотивы для художественной обработки, и открыто заявил, что прямо презирает меня за выбор такой темы. Оказалось, со слов Мезера, что ни одна душа не заходила до сих пор купить «Тангейзера», и, таким образом, мой решительнейший противник оказался единственным, кто пришел, купил и заплатил. Со странной, упрямой серьезностью он объяснил мне, что надо, во всяком случае, хорошо ознакомиться с вещью, если хочешь иметь о ней правильное мнение, и что поэтому ему ничего не остается, как купить либретто. Эта встреча с Земпером, на первый взгляд столь малоутешительная, оставила во мне добрую память: она первая внушила мне некоторую бодрость.

Главной моей поддержкой в эти дни волнений и страданий был Рёкель. Они связали нас на всю жизнь. Не говоря ни слова, он неутомимо спорил за меня все время, давал разъяснения, агитировал и боролся. Благодаря этому он стал фанатическим поклонником «Тангейзера». Накануне наладившегося второго представления мы сидели с ним вечером за стаканом пива. Он сиял от удовольствия, и его радость передавалась и мне. Нам обоим было весело. Некоторое время он внимательно

рассматривал мою голову и вдруг начал доказывать, что меня ничто не в состоянии сломить, что есть во мне нечто непреоборимое, что оно у меня в крови, так как заметно даже в моем брате, Альберте, столь во всех отношениях на меня непохожем. Чтобы пояс-нить свои слова, он определил это «нечто» как особую, свойственную моей натуре горячность. Он полагал, что эта горячность может оказаться гибельной для других, сам же я должен чувствовать себя хорошо по-настоящему только тогда, когда этот жар разгорается во мне все сильнее и сильнее. Он утверждал, что много раз видел меня *светящимся*. Я засмеялся, не понимая, к чему клонится вся эта болтовня. Тогда он заявил, что скоро ясно будет, прав ли он, ибо если я думаю, что «Тангейзеру» не удержаться на сцене, то это явный абсурд. Он знает твердо, что успех несомненен. На пути домой я думал об этих словах и понял отчетливо, что если и в самом деле «Тангейзер» достигнет настоящей популярности, то это должно повести к неизмеримо важным последствиям.

184

Наступил наконец день второго представления. Пожертвовав значением главной роли, смягчив первоначально подчеркнутый идеальный элемент в важнейших частях оперы, я стремился выдвинуть вперед партии, для публики понятные, и тем обеспечить успех произведения в целом. Очень обрадовала меня прибывшая из Парижа декорация зала состязания для второго действия. Прекрасное и благородное впечатление, которое она произвела, оживило нас всех как хорошее предзнаменование. К особенному моему огорчению, публики в театре собралось очень мало: это лучше всего свидетельствовало о том, как судили о моей новой опере. Народу было мало, но зато он состоял в большинстве из настоящих друзей моей музыки.

Прием был очень теплый, а Миттервурцер сумел даже увлечь публику и вызвать настоящий энтузиазм. Что касается Тихачека, то друзья мои, Рёкель и Гейне, нашли необходимым прибегнуть к искусственным средствам для поддержания в нем хорошего настроения. Чтобы помочь разобраться сразу в смысле последней, столь важной для оперы и столь неясно проведенной сцены, они попросили группу молодых людей, главным образом состоявшую из художников, усиленно аплодировать в таких местах, которые обыкновенно не вызывают никаких рукоплесканий. И действительно, взрыв рукоплесканий в одном месте после слов Вольфрама: *«Em Engel fleht fur Dich an Gottes Thron, er wird erhort:*

Heinrich, Du bist erlost» – сразу сделал ясным весь смысл разыгрывавшейся на сцене ситуации. На всех дальнейших представлениях это место, прошедшее при первой постановке совершенно незамеченным, давало публике повод для выражения особенных симпатий. Через несколько дней состоялось третье представление, на этот раз перед полным залом. Шрёдер-Девриент, очень огорченная тем, что способствовать успеху оперы она не могла, следила из театральной ложи за ходом спектакля. Она рассказала мне, что фон Люттихау зашел к ней с сияющим лицом и заявил, что теперь считает «Тангейзера» спасенным.

Это оправдалось. В течение зимы мы постоянно возобновляли оперу, но при этом было сделано наблюдение, что если она шла два раза подряд, на втором спектакле публики бывало меньше, чем на первом. Это свидетельствовало о том, что большой оперной публики мы еще не завоевали, что только наиболее образованная ее часть на моей стороне. Среди этих настоящих друзей «Тангейзера» были, как я постепенно убеждался в этом, люди, никогда не посещавшие театра, в особенности оперы. Интерес этой новой публики становился все интенсивнее и проявлялся, что до сих пор было у нас явлением необычным, в энергичных вызовах автора.

Выходить на каждом новом представлении, чуть ли не после каждого действия, на сцену мне было неприятно главным образом из-за Тихачека. Однако следовало подчиниться, так как иначе я доставлял моему певцу еще большее огорчение: когда он появлялся один с товарищами, без меня, энергичные требования публики, повторявшей мое имя, действовали на него почти как оскорбление. Насколько приятнее было бы, если бы из-за красоты исполнения забывали автора! В Дрездене я этого так и не мог добиться, и это было хорошим уроком для меня во всех дальнейших начинаниях. Здесь, среди более образованных слоев публики, я добился лишь одного: я познакомил ее с моими тенденциями, выходящими за пределы обычного, и заставил ее путем размышления и абстрагирования от реального хода действия на сцене понять мою основную идею. Воплотить же эти тенденции, выразить их в драматической постановке настолько ясно, чтобы и большая, необразованная публика прониклась ими, мне так и не удалось.

В течение зимы я имел возможность разобраться во всем этом благодаря общению с интересными людьми.

Серьезную пользу принесло мне тесное знакомство с доктором Германом Франком[518] из Бреслау, который с некоторого времени поселился в Дрездене как частное лицо. Обладая независимым состоянием, он принадлежал к числу людей, пользующихся авторитетом в избранном кругу знакомых, но неизвестных большой публике. Влияние это объяснялось его огромными познаниями, тонкостью развития и большим писательским талантом. Он пытался быть полезным и широким кругам общества своими познаниями и способностями и взял на себя, по предложению Брокгауза, редактирование основанной несколько лет тому назад *Deutsche Allgemeine Zeitung* [«Немецкой всеобщей газеты»]. Через год он решительно отказался от этой деятельности, и с тех пор лишь в исключительных случаях удавалось побудить его пойти на сотрудничество с газетами. Его краткие, остроумные наблюдения, относящиеся к опыту редактирования *Deutsche Allgemeine Zeitung*, совершенно оправдывали в моих глазах его отвращение к нашей политической прессе.

Вот почему я был особенно рад, когда без малейшего с моей стороны давления он дал в *Augsburger Allgemeine Zeitung* [«Аугсбургской всеобщей газете»] подробный отчет о «Тангейзере». Отчет этот появился в октябре или ноябре 1845 года в приложении к газете. Несмотря на то, что статья была первой о предмете, впоследствии столь часто обсуждавшемся, она остается до сих пор при всей ее разумной умеренности лучшей, наиболее глубокой и проницательной из всего написанного о «Тангейзере». Таким образом, я попал на страницы той большой европейской политической газеты, которая потом ввиду изменившихся интересов редакции давала у себя приют всякому, кто хотел посмеяться надо мной, над моими творениями.

Прежде всего, меня особенно привлекала к Франку его тонкая, тактичная манера критики, суждения о тех или иных вопросах. Было в нем что-то благородное, зависящее не столько от особенностей того круга, к которому он принадлежал, сколько от его действительно всесторонней образованности. Его утонченная сдержанность и холодность не отталкивали, а привлекали меня, так как являлись для меня чем-то новым, до того незнакомым. Случалось, я проявлял некоторую свободу в суждениях о людях с большим реноме, с установленной репутацией, казавшейся мне не вполне заслуженной. Я с радостью убеждался, что оказывал на Франка известное, а в некоторых случаях даже решающее влияние. Так, я не любил, если по отношению к какому-нибудь знаменитому человеку отделывались пустыми любезностями вместо серьезного обсуждения его

действительных заслуг. В таких случаях я охотно ставил в тупик даже моего многоопытного друга.

Однажды я имел большое удовольствие, когда услышал от него резкое мнение о «почтенности» Мейербера, которую он прежде при мне же отстаивал. И он с улыбкой вспомнил все те странные вопросы, которыми я тогда забросал его. Между прочим, я разоблачил перед ним такого человека, как Мендельсон, и показал в настоящем свете, чего стоит его хваленое бескорыстие, его готовность на жертвы в интересах искусства. В разговоре о Мендельсоне Франк как-то заявил, что отрадно видеть художника, способного идти на лишения, чтобы только освободиться от ложного и для искусства недостойного положения. Так, например, Мендельсон отказался от должности главного музикдиректора в Берлине с солидным окладом в 3000 талеров, чтобы занять скромное место музикдиректора Гевандхауза в Лейпциге. Это был, несомненно, поступок прекрасный и заслуживающий полнейшего уважения. Я имел возможность разъяснить подробно, как обстояло дело с этой мнимой жертвой, ибо, когда я хлопотал перед главной дирекцией о нескольких беднейших членах Королевской капеллы, фон Люттихау принужден был сообщить мне, что средства капеллы настолько истощены последними распоряжениями короля, что об улучшении быта нуждающихся музыкантов пока и думать нечего. Оказалось, что по представлению директора лейпцигского округа фон Фалькенштайна [von Falkenstein], страстного поклонника Мендельсона, король назначил последнего *тайным* капельмейстером с *секретным* содержанием в 2000 талеров. Таким образом, вместе с получаемыми от лейпцигской дирекции Гевандхауза 1000 талеров Мендельсон полностью возместил утерянное в Берлине содержание и потому решил переселиться в Лейпциг. В управлении фондом капеллы сознавали, что этим нанесен интересам института серьезный ущерб. А так как открыто оповещать о назначении кого-нибудь капельмейстером без определенных функций значило бы вызвать неудовольствие среди действительных капельмейстеров с меньшим содержанием, то всю эту комбинацию держали в секрете. Мендельсон из тех же оснований умалчивал обо всем и даже принужден был выслушивать от своих друзей по поводу его переезда в Лейпциг восхваления за бескорыстие, которое казалось тем вероятнее, что он был и без того богат. Все эти разъяснения прямо поразили Франка, и он признался, что впервые встречается с таким полным разоблачением ложной репутации.

Скоро мы стали делиться друг с другом подобного рода соображениями относительно многих прославленных в мире искусства лиц, с которыми мы тогда соприкасались в Дрездене. По отношению к Фердинанду Хиллеру, одной из «почтеннейших» особ, это было нетрудно. Что касается известнейших художников так называемой дюссельдорфской школы, с которыми мне случалось довольно часто сталкиваться благодаря «Тангейзеру», то составить себе мнение о них мне было очень нелегко – я просто полагался на большую славу и значительность их имен. Но здесь Франк, в свою очередь, кое в чем разочаровал меня своими полезными и совершенно определенными разоблачениями. Когда говорили о Бендемане[519] и Гюбнере[520], то казалось, что можно легко пожертвовать Гюбнером ради Бендемана. Бендеман только что закончил фрески в одной из зал королевского дворца, и друзья чествовали его по этому поводу обедом. Мне казалось, что как великий мастер, он вполне достоин такого почета. Как же был я поражен, когда Франк совершенно спокойно высказал свое сожаление по поводу того, что король дал Бендеману «испачкать» залу! Но этим людям нельзя было отказать в «почтенности». В их обществе, к которому меня так тянуло, царила несравненно более приличная атмосфера, чем в театральной среде, и разговоры вертелись вокруг более широких, более утонченных вопросов искусства. Но и тут так же мало было действительной теплоты и плодотворных исканий. Всего этого Хиллер, видимо, и не искал, когда организовал зимой «кружок», собиравшийся еженедельно в квартире то одного, то другого из своих членов. К Гюбнеру и Бендеману присоединился в качестве художника Рейнеке[521], занимавшийся и поэзией. Он имел несчастье написать для Хиллера новый оперный текст, о судьбе которого я еще потом расскажу.

Кроме Хиллера и меня, к «кружку» в качестве музыканта присоединился и Роберт Шуман. Он окончательно обосновался тогда в Дрездене и тоже занят был разными оперными планами, приведшими его к «Геновеве». С Шуманом я был знаком еще в Лейпциге. Мы почти одновременно начали нашу музыкальную карьеру. Прежде, когда он редактировал *Neue Zeitschrift fur Musik* [«Новый музыкальный журнал»], я посылал ему время от времени коротенькие статьи и однажды одну большую, по поводу *Stabat mater* Россини. На концерте, устроенном в театре, ставился его «Рай и Пери»[522], и его пригласили дирижировать своей вещью. При его характерном неумении управлять оркестром я мог оказать этому глубокомысленному, энергичному музыканту, произведение которого мне очень понравилось, действительную помощь. Между нами установились искреннее доброжелательство

и дружеское доверие.

После одного из представлений «Тангейзера», на котором он присутствовал, он сделал мне утренний визит и высказался решительно в пользу моего творения. Нашел он в нем один только недостаток: ему показалась несколько скомканной *stretta* во втором финале. Это свидетельствовало о его тонком чутье, так как по партитуре я мог ему показать, что лишь благодаря крайне неприятной мне самому, но вынужденной купюре это место оказалось изуродованным.

Иногда мы встречались на прогулке и обменивались, насколько это возможно было с таким удивительно скупым на слова человеком, мнениями о разных музыкальных делах и интересах. Он выказал мне свою радость по поводу того, что вскоре услышит Девятую симфонию Бетховена под моим управлением. В Лейпциге исполнение этой симфонии доставляло ему истинные мучения благодаря тому, что Мендельсон вел первую часть в неверном темпе и тем совершенно искажал ее. В общем, я вынес мало нового из общения с этим человеком, да и он, при своей замкнутости, не извлек из нашего знакомства никакой серьезной пользы. Это скоро и сказалось при сочинении текста для «Геновевы». Мой пример оказал на него лишь внешнее влияние, выразившееся в том, что и он нашел удобным самому написать либретто. Правда, он однажды пригласил меня прослушать текст, скомбинированный по Хеббелю[523] и Тику, но когда, побуждаемый искренней заботой об успехе его труда, я стал указывать на крупные недостатки и предложил необходимые изменения, я убедился, как трудно иметь дело с этим странным человеком. Он позволял мне только восторгаться, всякая же попытка критиковать плод его вдохновения задевала его, и он отклонял ее с негодованием. С этим пришлось примириться.

187

В следующую затем зиму Хиллер сильно расширил образованный им «кружок». Теперь «кружок» вырос в замкнутое общество, собиравшееся еженедельно в особом кабинете, в ресторане *Engel* [«Ангел»] на Постплац [Postplatz]. Из Мюнхена был приглашен в Дрезден на пост директора картинной галереи знаменитый Юлиус Шнорр[524]. Его мы почтили торжественным обедом. Я смотрел его огромные картоны, очень мне импонировавшие своими размерами, своим содержанием, передающим интересные моменты старонемецкой истории. Я слушал разговоры о «Мюнхенской школе», о Шнорре как ее

руководителе, и у меня мутилось в голове при мысли о том, чего мы могли бы достичь, если бы такие колоссы немецкого искусства протянули друг другу руку. Поражали меня внешность Шнорра и его речь. Плаксивый тон школьного учителя как-то не вязался в моем представлении с его волнующими картонами.

Но мне казалось большим счастьем, что в субботу вечером и он пришел в ресторан *Engel*. Он знал древненемецкие саги, одни названия которых, упоминаемые за столом, хорошо меня настраивали. Здесь же был и знаменитый ваятель Хэнель[525], к колоссальному таланту которого мне внушили особое уважение, хотя в этом случае я должен был больше полагаться на чужой авторитет, чем на собственное суждение. Его поведение и манеры я очень скоро признал аффектированными. Он охотно говорил об искусстве, выражал взгляды и суждения, о которых трудно было сказать, есть ли в них какое-нибудь содержание. Часто мне казалось, что передо мной хвастун-филистер. Лишь после того как мой «многолетний» друг Пехт, тоже на некоторое время обосновавшийся в Дрездене, разъяснил мне определенно и ясно значение Хэнеля как художника, я оставил все тайные опасения и стал просто наслаждаться его творениями.

Прямой его противоположностью являлся среди нас Ритшель: с трудом мог я представить себе скульптора в этом болезненном, бледном, слезливо-боязливом человеке. Но справившись приблизительно с таким же недоумением по отношению к Шнорру, в котором почти невозможно было почувствовать выдающегося живописца, я легче мог уже сойтись с Ритшелем, тем более что не усмотрел в нем никакой аффектации, а его душевность и нежная теплота привлекали меня к нему все более и более. С его стороны я впервые встретил очень сочувственное, даже окрыляющее отношение ко мне как дирижеру.

Несмотря на внешнюю сплоченность нашего разросшегося кружка, между нами не существовало никакой внутренней связи, и всегда казалось, что мы не ставим друг друга ни во что. Так, например, когда Хиллер аранжировал ряд оркестровых концертов, друзья дали в честь его обед, за которым с риторическим пафосом исчислялись и высоко оценивались его заслуги. Но когда частным образом среди его друзей я затевал о нем разговор, то никогда не слышал ни одного теплого слова о его трудах и всегда, напротив, встречал только выражения какого-то недоумения, сопровождаемые глубокомысленным пожатием плеч. Скоро прекратились и прославленные концерты. Никто даже мельком не заговаривал на наших вечерних собраниях о творениях собиравшихся здесь мастеров. Обнаружилось, что никто вообще не знал, что тут следует делать.

Только тогда, когда в нашем обществе появился Земпер, все пришло в такое оживление, что Ритшель при искреннем своем интересе к кружку был страшно напуган и взволнован воцарявшейся несдержанностью, особенно в страстных столкновениях между мной и Земпером. Мы продолжали исходить из того, что я и он – антагонисты: он считал меня представителем средневековых католических тенденций, на которые и обрушивался с истинной яростью. С большим трудом удалось мне убедить его, что меня интересует собственно немецкая старина, что я с любовью изучаю идеальное содержание древнегерманских мифов. С того момента как мы коснулись вопроса о язычестве и я проявил восторг перед героическим эпосом, Земпер стал положительно другим человеком. Общий и серьезный интерес связал нас настолько, что мы оказались изолированными от остального общества.

Однако на наших вечерах происходили и живые столкновения: причина здесь лежала не в одной только исступленной любви Земпера к абсолютному противоречию, но и в том, что он чувствовал себя среди всего этого общества чужим. Сплошь и рядом он высказывал парадоксы, рассчитанные лишь на то, чтобы вызвать противоречие. Но я ясно видел, что среди всех присутствующих только мы одни относились к задеваемым темам со страстным интересом. Другие охотно оставили бы их в покое.

188

Последней тенденции держался и Гуцков[526], часто посещавший наши вечера. Он был вызван главной дирекцией в Дрезден в качестве драматурга. Несколько его драм прошли в последнее время с большим успехом: *Zopf und Schwert*[527], *Das Urbild des Tartuffe*[528] и *Uriel Acosta*[529] освежили драматический репертуар и придали ему много блеску. Дрезденский театр во главе с Гуцковом, с одной стороны, и со мной, в опере, с другой – открывал новую эру. Доброй воли в управлении делами было достаточно.

Лично мне было жаль, что на место Гуцкова не удалось пригласить моего старого друга Лаубе. Лаубе тоже много занимался драматической литера-турой. Еще в Париже я заметил, что он прилежно изучал Скриба, стремясь усвоить его ловкость, его умение писать для сцены, без чего вся немецкая драматическая литература обречена на бесплодие. Он был убежден, что в совершенстве справился в своей комедии «Рококо» с этой стороной дела. Теперь он брался любой материал

обработать для сцены с подобающим эффектом. Тем не менее Лаубе с особенным старанием выбирал подходящие темы, причем, к посрамлению его теории, имели успех лишь те пьесы, в которых ставились проблемы на злобу дня, в которых говорились со сцены *меткие* слова.

Эти «злобы дня» определялись текущей политикой. Необходимо было так или иначе, в популярной форме вводить в пьесу что-нибудь о «немецком единстве» или о «немецком либерализме». Все такие эффекты были рассчитаны на немецкую публику, на абонентов нашего королевского театра. Чтобы их удовлетворить, необходимо было все это подносить в ловкой и забавной обработке, именно так, как это делают новейшие французские водевилисты. Я смотрел такие пьесы Лаубе не без удовольствия, тем более что сам он, до-вольно часто приезжая в Дрезден на постановку своих комедий, нисколько не скрывал своих тенденций и был далек от мысли выдавать себя за действительного поэта.

Кроме того, не только в композиции своих вещей, но и в руководстве их постановкой он проявлял большую опытность и почти огненную энергию. Если бы он получил приглашение на место, занятое Гуцковым (а надежда на это ему была подана), он оказал бы дрезденскому театру большие услуги. Отдали предпочтение Гуцкову, несмотря на его очевидную неспособность к практическому ведению дела. Обнаружилось, что даже в своих наиболее удачных произведениях это был умелый литератор, не больше: непосредственно вслед за эффектными пьесами он выпускал в свет такие скучные вещи, что повергал всех в недоумение. Казалось, что он сам не сознает, какая разница между теми и другими. Однако именно эти черты чистокровного литератора окружали Гуцкова в глазах многих ореолом писательской значительности, и когда фон Люттихау отдал ему предпочтение перед Лаубе, он руководствовался больше обаянием имени, чем соображениями театральной пользы. Ему казалось, что этим актом он служит высшим культурным интересам.

Сознание полной неспособности Гуцкова вести театральное дело сделало меня противником его приглашения, и я откровенно высказал свои соображения фон Люттихау. Этот разговор, очень вероятно, и послужил началом разрыва между нами. Я горько жаловался ему на легкомыслие тех, которые самовольно и неразумно распоряжаются такими дорогостоящими художественными учреждениями, как немецкие придворные театры. Желая избегнуть неизбежной при таких обстоятельствах путаницы в ведении оперы, я решительно протестовал против

вмешательства Гуцкова в эту область. Мои протесты были приняты в соображение, и сам Гуцков был избавлен от несомненного посрамления.

В результате между мной и Гуцковым установилось известное недоверие. Лично я охотно сделал бы все, чтобы изменить эти отношения к лучшему. На наших вечерах я пытался найти способ как-нибудь подойти к нему и расшевелить этого угрюмого чудака с низкой шеей, втянуть его в разговор. Но из осторожности и недоверия он не поддавался и сохранял суровую сосредоточенность. Однажды у нас вышла с ним дискуссия по поводу высказанного им пожелания. Он хотел, чтобы в пьесе его «Уриэль Акоста», в той именно сцене, где герой отрекается от своих мнимо-кощунственных взглядов, это отречение сопровождалось мелодраматическим аккомпанементом оркестра. Когда я услышал это намеренно тихое тремоло, разлившееся в особенно мечтательных аккордах, я нашел всю затею абсурдной как в музыкальном, так и в драматическом отношении. На эту тему, как и вообще о применении музыки к мелодраматическим эффектам, я заговорил с Гуцковым на одном из наших вечеров и изложил свой взгляд с точки зрения высоких принципов искусства, как я их понимал. Все мои принципиальные соображения он выслушал молча, с угрюмым недоверием и, выслушав, заявил, что в своих музыкальных притязаниях я захожу слишком далеко. Он не понимал, каким образом может пострадать достоинство музыки, если ее в небольших дозах преподносить в драме: ведь в операх поэзия сплошь и рядом уродуется ради музыки. Что же касается практической точки зрения, то драматургу не приходится быть чересчур разборчивым. Трудно всякий раз обеспечить артисту эффектный финал. А так как уйти со сцены без аплодисментов всегда крайне неприятно, особенно для главного актера, то в такие моменты можно использовать отвлекающий внимание шум в оркестре как чрезвычайно удобное прикрытие. Все это он говорил вполне серьезно. Больше мне не о чем было толковать с этим человеком.

189

Скоро я совершенно порвал с художниками, музыкантами и прочими жрецами искусства, членами нашего ферейна[530]. И все же именно к этому времени относится мое довольно близкое знакомство с Бертольдом Ауэрбахом[531]. Еще Альвина Фромман с оживлением говорила мне о его деревенских рассказах. Она говорила, что эти очерки, скромные, непритязательные, какими

она их считала, произвели в известных ей берлинских кругах очень освежающее впечатление, совершенно такое, как если бы в пропахший парфюмом будуар (с ним сравнивали царившую в то время литера-туру) через открытое окно ворвался свежий лесной воздух. Я прочел эти быстро прославившиеся «Шварцвальдские деревенские рассказы», и мне понравились особый местный аромат анекдотов из народной жизни, их содержание и тон.

Так как Дрезден в то время становился средоточием наших литературных и художественных знаменитостей, то сюда прибыл и Ауэрбах и на некоторое время поселился у своего друга Хиллера (для последнего это был лишний повод держать возле себя еще одну признанную знаменитость). Невысокого роста, коренастый еврейский деревенский парень, за какового он себя охотно выдавал, Ауэрбах производил весьма выгодное впечатление. Зеленая куртка и в особенности, зеленая охотничья шапка, хитро рассчитанные, как я впоследствии убедился, на совершенно особый эффект, гармонировали с его ролью народного поэта, автора швабских деревенских рассказов. Готфрид Келлер[532] рассказывал мне в Цюрихе, что когда Ауэрбах заинтересовался им, то стал его поучать, как можно создать рекламу своим литературным произведениям, как разменять их на деньги. С этой целью он прежде всего посоветовал ему завести себе такие же куртку и шапку: раз он тоже не отличается ни красотой, ни стройностью, то лучше всего придать себе несколько странный, грубоватый вид. Он лихо надвинул ему шапку набекрень.

Но пока я еще ничего не знал об аффектированности Ауэрбаха. Он так хорошо усвоил себе народный тон и поведение, что казалось странным, как со всеми этими своими особенностями он может хорошо себя чувствовать в совершенно ему чуждой среде. Однако он был здесь как у себя дома. Грубоватый, простосердечный, истый сын природы в своей зеленой куртке, он выслушал лесть избранного общества, показывая при этом письма к нему великого герцога Веймарского и свои ответы на них, обо всем выражая суждения с точки зрения швабского мужика, что ему, между прочим, очень шло.

190

Лично меня привлекало к нему одно особое обстоятельство: в нем я впервые встретил еврея, который сердечно и искренне говорил о своем еврействе. По-видимому, он даже стремился парализовать всякие на этот счет выходки благодушным к ним

отношением. Было трогательно слышать, как рассказывал он о своих детских годах. В ту пору он был единственным немцем, прочитавшим всю клопштоковскую «Мессиаду»[533]. Тайно увлекшись однажды в своей деревенской хижине этой книгой, он опоздал в школу, и когда пришел туда, учитель встретил его словами: «Ты, проклятый жиденок, где ты опять делал гешефт?» Такие случаи заставляли его много страдать и много думать, но не озлобили его, и он даже от души жалел своих грубых мучителей. Все это подкупало в его пользу.

Однако с течением времени я заметил, что он совершенно не выходит из круга подобных представлений и идей и что, по-видимому, вся мировая история рисовалась ему как проблема прославления еврейства. Однажды я доверчиво и добродушно заговорил с ним на эту тему. Я советовал ему оставить в покое весь этот еврейский вопрос: существуют ведь и другие точки зрения для суждения о мире. Вся наивность вдруг у него пропала, и он впал в не совсем, как мне казалось, искренний, плаксиво-экстатический тон. Он стал заявлять, что не может этого сделать, что с еврейством связано для него слишком много ему особенно дорогого. Впоследствии я вспомнил этот внезапный взрыв энтузиазма, когда услышал, что Ауэрбах несколько раз заключал браки с еврейками, что браки эти особенного счастья ему не принесли, если не считать состояния, которое он таким путем себе составил. Через много лет, когда я его снова увидел в Цюрихе, даже внешность его изменилась к худшему: это был обыкновенный грязный еврей. Прежняя живость выродилась в обычное еврейское беспокойство. Когда он говорил, ему, очевидно, было жаль, что он тратит слова на ветер, а не печатает их в газете.

Но в то время мне все-таки льстило теплое внимание Ауэрбаха к моим художественно-артистическим планам, хотя это участие и носило еврейско-швабский характер. Этому содействовало совершенно новое для меня сознание, что лица глубоко образованные, с весом и значением, интересуются мною как художником, что меня признают, что со мной считаются. Успех «Риенци» не вывел меня из рядов узко театральной популярности, но давшийся мне с несравненно большими усилиями успех «Тангейзера» привел меня в соприкосновение с лицами, значительно расширившими мой кругозор. Однако близкое общение с ними показало мне ничтожество и пошлость тех сфер искусства и литературы, которые считаются высокими и одухотворенными. Связи этой зимы, сложившиеся во время первой постановки «Тангейзера», не осчастливили меня, но и не отвлекли от моих главных задач. Сутолока и шум, вызванные

усилиями Хиллера, все ничтожество которого я скоро ясно понял, властно погнали меня в уединение, к творчеству. Только здесь я мог отдохнуть от беспокойства, от мучительных волнений, которые причинил мне «Тангейзер».

Уже через несколько недель после первого представления «Тангейзера» я закончил текст «Лоэнгрина». В ноябре я прочел его моим близким друзьям, а затем и в «кружке» Хиллера. Мои стихи хвалили, находили «эффектными». Даже Шуман был с этим вполне согласен. Но он не понимал музыкальной формы, в которую я хотел облечь произведение, потому что не видел тех моментов, с которыми можно было бы связать определенные музыкальные номера. Шутя, я прочитал несколько мест из либретто, придав им вид законченных арий и каватин, и он с улыбкой признал себя побежденным.

191

Более серьезного внимания заслуживали некоторые глубокие замечания относительно трагических моментов, намеченных в моей теме, тонко и осторожно сделанные мне Франком. Он находил, что Лоэнгрин не должен покидать Эльзу из желания наказать ее. Такая развязка оскорбляла слушателя. Он соглашался, что в самой саге это – момент действительно высокопоэтический и очень характерный, но в драме он находил его невыразительным, не соответствующим ни трагической концепции произведения, ни драматической правде. Было бы лучше, если бы Лоэнгрин под впечатлением измены Эльзы, продиктованной любовью, погибал на сцене, на наших глазах. Но раз это невозможно, необходимо выдвинуть какой-нибудь особо могущественный мотив, который удержал бы Лоэнгрина, помешал бы ему удалиться.

О такого рода комбинациях я, конечно, и слышать не хотел. Я стал раздумывать, как выйти из затруднения, как избежать ужасного расставания и все-таки дать Лоэнгрину уйти. Мне казалось, что я нашел выход в следующем: Лоэнгрин уходит, но не один, а с Эльзой. Эльза тоже удаляется из мира для покаяния. Такая комбинация показалась моему другу удовлетворительной. Желая проверить свои сомнения, я попросил г-жу фон Люттихау прочесть мои стихи и высказать свое мнение о поставленной Франком дилемме. Она ответила кратким письмом, в котором отозвалась с похвалой о моих стихах, о спорном же пункте высказалась очень решительно, заявив, что Франк, должно быть, совершенно лишен поэтического чутья, если не понимает, что

«Лоэнгрин» должен закончиться именно так, а не как-нибудь иначе. У меня отлегло от сердца. Я показал письмо Франку. Краснея от стыда и желая оправдаться, он вступил с г-жой фон Люттихау в интересную переписку. Переписки этой я не читал, но результатом было то, что в «Лоэнгрине» все было оставлено по-старому.

Впоследствии, как это ни странно, я снова поддался колебаниям как раз по этому же поводу. Адольф Штар[534] высказал с большей настойчивостью те же соображения, что Франк. Это совпадение двух мнений меня поразило. Под наплывом настроений, имевших мало общего с тем, что переживалось во время написания «Лоэнгрина», я невольно поддался слабости и в наскоро составленном письме к Штару почти вполне согласился с его соображения-ми. Я не знал, что причинил этим глубокое огорчение Листу, занявшему по отношению к Штару в этом вопросе такую же позицию, какую раньше г-жа фон Люттихау заняла по отношению к Франку. К счастью, опасения моего великого друга, что я изменил самому себе, длились недолго. Не зная еще ничего об огорчении, которое я ему причинил, я через несколько дней, мучимый всем этим, принял твердое решение ничего не менять – вся нелепость колебаний в этом вопросе определилась для меня с полною ясностью. Я послал Листу из моего швейцарского убежища лаконичное заявление: «Штар неправ, Лоэнгрин – прав».

192

На этот раз я ограничился поэтической и критической отделкой моих стихов. О том, чтобы приступить к музыкальной обработке их, я не мог пока и думать. Не хватало необходимого гармонического душевного спокойствия, которое всегда давалось мне с таким трудом, и чтобы добиться его, мне пришлось долго и упорно воевать с судьбой.

Испытанные разочарования при постановке «Тангейзера» отняли у меня всякую надежду на будущее. Было ясно, что моей новой опере суждено оставаться долгое время в репертуаре одного только Дрезденского театра, что на дальнейшее распространение ее рассчитывать пока нечего, раз даже с «Риенци» при его блестящем успехе мне этого достичь не удалось. Благодаря этому материальное положение мое становилось безысходным, и катастрофа надвигалась самым неизбежным образом. Я готовился к ней и в то же время старался забыться, углубляясь, с одной стороны, в любимые занятия по истории,

изучая саги и литературу, а с другой – отдаваясь без отдыха разным музыкальным предприятиям.

В немецком Средневековье я чувствовал себя теперь как дома. Относился я к занятиям, несмотря на недостаток филологических познаний, настолько серьезно, что с величайшим интересом штудировал, например, изданные Гриммом старонемецкие пословицы и поговорки. Так как результаты таких занятий не реализуются непосредственно на сцене, то многие никак не могли понять, зачем я, оперный композитор, углубляюсь в эти дебри. Кое-кто заметил потом, что связь их с поэтическим обликом «Лоэнгрина» очень заметна, но все-таки и это старались объяснить «счастливым выбором сюжета»: мне приписывали лишь особую ловкость его истолкования. Следуя моему примеру, многие потом брались за сюжеты из немецкого Средневековья и даже из скандинавского эпоса. Но из этого ничего путного не получалось. Может быть, я буду им теперь полезен, сказав, что они хорошо сделают, если тоже примутся за изучение поговорок, пословиц и тому подобных вещей. Когда Фердинанд Хиллер с гордостью взялся за сюжет из эпохи Гогенштауфенов, я забыл ему указать на те вспомогательные источники, которыми я тогда пользовался. Вещь ему не удалась, и теперь, узнав про это, он сочтет меня хитрецом, скрывшим от него первоосновы предмета.

193

Из музыкальных предприятий главным в эту зиму была подготовлявшаяся с большой тщательностью к весеннему концерту в Вербное воскресенье постановка Девятой симфонии Бетховена. По поводу этой постановки мне пришлось выдержать серьезную борьбу, сильно повлиявшую на весь дальнейший ход моего развития. События здесь сложились следующим образом. Королевской капелле представлялся один раз в году случай выступать самостоятельно, не считая ее участия в оперных спектаклях, и в церковной службе. В Вербное воскресенье капелла обыкновенно давала большой концерт в пользу пенсионной кассы – вдов и сирот. Для этой цели предоставляли в ее распоряжение так называемый старый оперный театр, где и исполнялась одна какая-нибудь оратория. Чтобы сделать эти концерты привлекательнее для публики, к оратории стали потом прибавлять какую-нибудь симфонию. Как я уже упомянул, мне пришлось однажды дирижировать на этих концертах «Пасторальной симфонией», а в другой раз «Сотворением мира» Гайдна, что доставило мне самому много наслаждения и,

собственно, познакомило меня по-настоящему с этим произведением. Мы с Райсигером чередовались, и вот в Вербное воскресенье 1846 года была моя очередь дирижировать симфонией.

Мне страстно захотелось поставить Девятую симфонию. Чтобы оправдать этот выбор, я ухватился за внешний повод: великое произведение Бетховена было еще почти совсем незнакомо дрезденцам. Однако когда старшины оркестра, заботившиеся исключительно об интересах пенсионного фонда, узнали об этом, их охватил ужас, и они обратились к генерал-интенданту фон Люттихау с просьбой повлиять на меня всей силой своего авторитета и заставить меня отказаться от своей идеи. Ссылались они при этом на то, что выбор Девятой симфонии гибельно отразится на интересах фонда, так как здесь она пользуется дурной славой, и публика на концерт не пойдет. Указывали еще на то, что много лет тому назад Девятая симфония ставилась на одном благотворительном концерте под управлением Райсигера и что, по откровенному признанию самого дирижера, она форменно провалилась. Пришлось употребить всю свою энергию, пустить в ход все свое красноречие, чтобы победить сомнения нашего шефа.

С оркестровыми старшинами я должен был серьезно поссориться, так как я слышал, что они звонят по всему городу о моем легкомыслии. Чтобы пристыдить их за трусость, я решил чем-нибудь подготовить публику к постановке Девятой симфонии, вызвать сенсацию и обеспечить особенно сильный приток слушателей на концерт и денег в кассу. Предприятие это превратилось для меня в дело чести, ради успеха которого необходимо было напрячь все силы. Комитет жаловался на расходы, с которыми связано приобретение оркестровых партий, но я обошел это затруднение, взяв их в долг у Лейпцигского концертного общества.

Трудно передать словами, что я испытывал, когда вновь увидел таинственные страницы партитуры и стал прилежно изучать то самое творение, которое лично переписал целиком в дни моей ранней юности, и один вид которого повергал меня уже тогда в мистический экстаз! В Париже в смутную эпоху моей жизни я услышал три первых части этой симфонии в исполнении неподражаемого оркестра консерватории и сразу был какой-то чудесной силой вознесен над всеми чуждыми душе моей замешательствами. С этого момента определился плодотворный поворот в интимнейшей сфере моих стремлений. Впечатления ранней юности ожили во мне с властной силой, когда я впервые сознательно отнесся к тому, что тогда, в давно прошедшие

времена, я видел только сквозь туман мистического чувства. С тех пор я многое пережил. В глубине души скопилось много горьких сомнений, и они жили там, как тайная мысль, как мучительный вопрос о своей судьбе, о своем призвании. То, в чем я сам себе не хотел сознаться, было ощущение полной беспочвенности моей нынешней художественно-артистической деятельности, моего общественного положения, всей моей жизни в среде, где я чувствовал себя чужим, где передо мной не было никаких перспектив. Свое отчаяние я скрывал и от себя, и от самых близких людей. Но теперь, лицом к лицу с Девятой симфонией, оно вырвалось наружу вдохновенно и ярко.

Ни одно произведение величайшего мастера не в состоянии так потрясти душу ученика его, как потрясла мою душу эта симфония с первых ее тактов. Если б кто-нибудь подсмотрел, как, сидя перед раскрытой партитурой, я изучал ее и изыскивал приемы для наилучшего ее исполнения, он увидел бы, что все мое существо потрясается вздохами и рыданиями, и мог бы спросить с удивлением, прилично ли королевскому саксонскому капельмейстеру вести себя таким образом. К счастью, никто из достопочтенных старшин оркестра, ни их достойный капельмейстер Райсигер в те моменты меня не посещал. Не зашел даже столь авторитетный в классической музыке Фердинанд Хиллер.

194

Я начал с того, что составил нечто вроде программы, руководясь текстом к хорам этой симфонии. Эта программа должна была объяснить слушателям содержание симфонии и помочь им не критически, а *чувством* разобраться в ней. Программа, в тексте которой я использовал несколько отрывков из гётевского «Фауста», встретила одобрение не только в Дрездене, но впоследствии и во многих других местах. Кроме того, я анонимно воспользовался *Dresdener Anzeiger* [«Дрезденским вестником»], чтоб рядом кратких, но восторженных заметок возбудить интерес к творению, которое, как меня уверяли, пользуется здесь дурной славой. Мои усилия увенчались даже и с материальной стороны полным успехом: не только доход превысил все прежние поступления, но оркестровые старшины и во все последующие годы, пока я оставался в Дрездене, неизменно ставили на своих концертах Девятую симфонию и всякий раз делали одинаково большие сборы.

Что касается самого исполнения симфонии, то я постарался

облегчить оркестру выразительную передачу и нюансировку отдельных мест тем, что внес подробнейшие указания в партии всех инструментов. Кроме того, по зрелом размышлении я воспользовался обычным в таких случаях удвоенным составом духовых инструментов совершенно оригинальным образом. Обыкновенно им пользуются при исполнении больших симфонических произведений самым грубым способом, а именно при piano заставляют играть только половину из числа инструментов, а при *forte* – все. Я решил поступить иначе и поясню это примером. Во второй части симфонии есть одно место, где все струнные инструменты в тройной октаве ведут в унисон (сна-чала в тоне C-dur) ритмическую фигуру основной темы, но лишь как аккомпанемент ко второй теме, исполняемой деревянными духовыми с их слабым звуком. Так как для всего оркестра в партитуре показано *fortissimo*, то обыкновенно мелодия, исполняемая деревянными духовыми, заглушается струнными инструментами, причем настолько, что ее просто не слышно. Но раз я понял намерение автора, никакое буквоедство не могло помешать мне пожертвовать неверным знаком, чтобы спасти мысль, и потому я заставил струнные инструменты, пока они только аккомпанируют духовым, играть не fortissimo, а вполсилы. Таким образом, тема, выполняемая с возможной интенсивностью двойным составом деревянных духовых, в первый раз выделилась с полной выразительностью.

С целью добиться наибольшей определенности динамического эффекта оркестра, я подобным же образом поступал везде, где это представлялось рациональным. Я добивался того, чтобы всякое, самое трудное для понимания место в исполнении обращалось непосредственно к чувству всех слушателей. Издавна, например, бились дирижеры над *Fugato*[535] в $^{6}/_{8}$ после стиха: *Froh wie seine Sonnen fliegen* [«Как светила по орбите»[536]], в той части финала, которая обозначена *alla Marcia*[537]. Руководствуясь смыслом предшествующих строф, бодрых и как бы подготовляющих к борьбе и победе, я истолковал это *Fugato* как действительное выражение восторга борьбы и заставил оркестр провести его в пламенном темпе, с крайним напряжением всех сил.

На следующий день после концерта мне доставил полное удовлетворение музикдиректор Анакер[538] из Фрейберга. Он навестил меня специально для того, чтобы покаяться: до сих пор он был одним из моих противников, теперь же самым решительным образом перешел в число моих сторонников. Его окончательно покорило, как он говорил, то, как было мной понято и передано это Fugato.

Большое внимание обратил я далее на необыкновенно трудный речитатив виолончелей и контрабасов в начале последней части, на то самое место, которое столько огорчений некогда доставило в Лейпциге моему приятелю Поленцу. Рассчитывая на наших превосходных контрабасистов, я решил во что бы то ни стало довести это место до полного совершенства. Я пожертвовал этим инструментам 12 особых репетиций и добился того, что речитатив выливался у них совершенно свободно, причем все оттенки, начиная от величайшей нежности и кончая величайшей энергией, передавались с увлекательной выразительностью.

С самого начала я понял, что увлечь симфонией толпу, а также сделать ее понятной, можно лишь при одном условии: необходимо с идеальной законченностью преодолеть необыкновенные трудности, представляемые хорами. Я видел ясно, что тут поставлены требования, которые могут быть выполнены лишь массой певцов, одинаково хорошо владевших голосами и поющих в едином вдохновенном порыве. Следовало, таким образом, обеспечить себя с этой стороны и собрать большой хор. Поэтому к нашему театральному хору, усиленному мягкозвучным составом Певческой академии Драйссига[539], я, несмотря на особые затруднения, привлек еще хор из гимназии Святого Креста с его прекрасными голосами мальчиков, а также приспособленный к церковному пению хор Дрезденской семинарии. Получился коллектив из 300 человек, и с помощью особых приемов я многочисленными репетициями старался довести его до настоящего экстаза. Так, мне удалось убедить басов, что знаменитое место *Seid umschlungen, Millionen* [«Обнимитесь, миллионы»], как и другое *Brüder, überm Sternenzelt muß ein lieber Vater wohnen* [«Там, над звёздною страной, – Бог, в любви пресуществлённый!»], надо не просто спеть, а выкрикнуть с напряженнейшим восторгом. Я сам пел с ними и вел их за собой с таким одушевлением, что наконец они заразились моим экстазом. И так продолжал я до тех пор, пока мой голос, первоначально выделявшийся из всего хора, не потонул в кипящем море звуков, потонул настолько, что я сам его больше не слышал.

Истинное удовлетворение доставило мне прекрасное исполнение речитатива баритонов: *O Freunde, nicht diese Töne* [«Друзья, не надо этих звуков»]. Здесь Миттервурцер благодаря установившемуся между нами взаимному пониманию сумел это трудное, почти невыполнимое место провести с увлекательной выразительностью.

Сверх всего этого я хотел по-новому расположить оркестр,

для чего необходимо было переделать самое помещение. Связанные с этим расходы пришлось, как это легко понять, покрывать из средств, изыскивание которых было сопряжено с особыми трудностями. Но я не отступал и добился того, что благодаря полному переустройству подиума мы могли сконцентрировать весь оркестр в середине, а хор расположить вокруг него амфитеатром на высоких сиденьях. Это чрезвычайно усиливало эффект хора и придавало тонко расчлененному оркестру в чисто симфонических частях необыкновенную полноту и силу экспрессии.

195

Уже на генеральной репетиции зал был переполнен. Райсигер повел себя необыкновенно глупо: он стал интриговать в публике против симфонии, указывая на ошибки, допущенные в ней Бетховеном. Гаде[540], напротив, дирижировавший концертами в Лейпцигском Гевандхаузе и нарочно приехавший оттуда, после генеральной репетиции сказал мне, что охотно уплатил бы двойную входную плату, чтобы еще раз прослушать речитатив басов. Хиллер нашел, что в модификациях темпа я зашел слишком далеко. Как он это понимал, обнаружилось впоследствии, когда он сам управлял оркестром при исполнении других талантливейших произведений. К этому я еще буду иметь случай вернуться.

Несомненно, во всяком случае, что успех превзошел всякие ожидания, и притом даже у не музыкантов. Филолог Кёхли[541] подошел ко мне и сказал, что в первый раз сегодня слушал симфонию с неослабевающим интересом и с полным пониманием. Все это укрепило во мне благодетельное сознание своих сил, своей способности добиться всего, чего я серьезно захотел бы, умения довести всякое дело до неизбежного успеха. Теперь следовало задуматься над тем, что же, собственно, мешает успеху моих собственных новых концепций. Для многих и доныне загадочная Девятая симфония удалась блестяще, а мой «Тангейзер» всякий раз, когда я его видел на сцене, убеждал меня, что надо еще открыть какое-то средство, чтобы обеспечить ему успех. Как это сделать? Это была тайна, с которой вся моя дальнейшая жизнь переплелась неразрывно.

Подойти вплотную к идеальной сути этого вопроса я теперь еще не мог. Чересчур реальное значение моего неуспеха стояло передо мной как страшная угроза. Нельзя было дольше откладывать: безотлагательно необходимо было принять меры,

чтобы предотвратить катастрофу, грозившую полным крушением моего общественного положения.

196

Один смешной случай предостерегающе напомнил мне об этом. Мой комиссионер, фиктивный[542] издатель моих трех опер – «Риенци», «Летучего Голландца» и «Тангейзера», – чудаковатый придворный музыкальный поставщик К. Ф. Мезер, пригласил меня однажды для обсуждения наших конторских счетов в кабачок *Verderber*. Мы обменялись опасениями, как пройдет для нас предстоящая Пасхальная ярмарка: с успехом или, наоборот, без всякого успеха. Я подбадривал его и заказал наилучшего госотерна[543]. Подали солидную бутылку. Я разлил вино по бокалам, мы чокнулись за счастливый исход ярмарки, глотнули – и, как сумасшедшие, завопили: нам подали по ошибке, вместо вина, крепчайшую уксусную эссенцию. «Боже! – закричал Мезер. – Хуже ничего себе нельзя представить!» – «Да, – ответил я, – очевидно, нам придется кисло». С быстротой молнии стало для меня ясно, что искать спасения надо не в ярмарочных спекуляциях.

Необходимо было не только вернуть деньги, взятые с такими жертвами на издание моих опер, но и успокоить тревожные слухи, распространившиеся по городу благодаря тому, что я принужден был пользоваться услугами ростовщиков. Дело дошло до того, что даже расположенные ко мне люди, пришедшие на помощь в самом начале, когда я лишь обосновывался в Дрездене, стали проявлять большие опасения на мой счет. Тяжелое разочарование причинила мне Шрёдер-Девриент своей беспощадностью по отношению ко мне. Как я уже рассказывал, я занял у нее для оплаты старых долгов и для того, чтобы помочь в нужде Китцу, 1000 талеров. Теперь ревность к моей племяннице Иоганне, подозрение в том, что я нарочно перетянул ту в Дрезден, чтобы облегчить дирекции путь для отказа ей, великой артистке, – все это внушило обыкновенно столь великодушной женщине враждебное ко мне чувство, совершенно в театральном духе. Покидая дрезденскую сцену, она открыто заявила, что я помог выжить ее отсюда, и, забыв всю нашу былую дружбу, пренебрегая справедливостью, передала выданный ей вексель энергичному адвокату, который без всяких стеснений подал его к взысканию. Таким образом, я был вынужден все открыть фон Люттихау и просить его ходатайствовать перед королем о ссуде, которая помогла бы мне выйти из компрометирующего меня

положения.

Мой шеф согласился поддержать перед королем мою просьбу. Необходимо было подсчитать сумму долгов. Тут обнаружилось, что помощь я могу получить лишь в виде ссуды из театрального пенсионного фонда за 5 % годовых и что в обеспечение я должен представить страховой полис. Надо было, следовательно, застраховать свою жизнь, причем страховая премия составляла еще 3 % со всей суммы в год. Все это, естественно, заставило меня при подсчете долгов не упоминать вовсе о тех, которые я считал неугрожающими и которые я все еще надеялся покрыть из доходов с моих изданий. Но даже при этих условиях мне предстояло взять такую значительную сумму, что погашение ее должно было очень чувствительно урезать мое и без того скромное жалованье. Необходимость застраховаться доставила мне массу крайне неприятных хлопот. Пришлось несколько раз ездить в Лейпциг и бороться с положительно напугавшими меня сомнениями страхового общества относительно моего здоровья и вероятного долголетия. Мне казалось даже, что опасения такого рода со стороны лиц, бегло меня наблюдавших в этот пери-од забот, волнений и страданий, не лишены были злорадства. Лишь благодаря содействию друга моего, д-ра Пузинелли, мне удалось добыть удовлетворительные отзывы о состоянии моего здоровья и совершить страхование с платой 3 % в год.

197

Последняя поездка в Лейпциг сочеталась с приятным для меня приглашением со стороны маститого мастера Луи Шпора посетить его. Приглашение это глубоко обрадовало меня, особенно потому что это был как бы шаг примирения между нами. Дело в том, что однажды Шпор, как он писал мне своевременно об этом, убедившись в успехе «Летучего Голландца» в Касселе и сам захваченный этим произведением, еще раз решил, несмотря на последние свои неудачи, выступить в качестве оперного драматического композитора. Он сочинил оперу «Крестоносцы» и послал ее в Дрезденский театр, рассчитывая, что я буду энергично содействовать ее постановке. Рекомендуя оперу моему вниманию, он указывал, что в написании ее пошел по совершенно новому пути, что он стремился к отчетливой музыкально-драматической декламации, чему, конечно, особенно помог «превосходный сюжет». Когда же я действительно познакомился как с партитурой, так и с сюжетом, то с искренним испугом убедился, что все уверения старого маэстро были

основаны на сплошном недоразумении. Энергично ратовать за постановку такой оперы я не мог, но избавиться от неловкого положения мне помогло то, что, во-первых, по господствовавшему у нас порядку капельмейстеру не предоставлялось права принимать или отвергать вещь, и, во-вторых, что проведение и постановка новой оперы были как раз на очереди Райсигера, старого, как он сам ранее величал себя, друга Шпора. Оказалось, к несчастью, что генеральная дирекция отослала оперу Шпору с коротким, сухим отказом, на что последний горько мне жаловался. Я сам был искренно возмущён, узнав об этом, и употребил все усилия, чтобы его успокоить и примирить. Что это мне удалось, доказывало теперь его приглашение. Он писал, что ему было бы крайне неприятно по пути на воды остановиться в Дрездене, но так как ему сердечно хотелось бы лично со мною познакомиться, то он и просит меня заехать к нему в Лейпциг, где он задержится на несколько дней.

Встреча с ним не прошла для меня бесследно. Это был крупный, стройный человек с благородной внешностью, с серьезным, уравновешенным темпераментом. Сущность всей его личности, непонимание новых музыкальных тенденций были связаны у него с решающими влияниями его ранней юности. Трогательно, как бы извиняясь, рассказывал он о том глубоком, на всю жизнь неизгладимом впечатлении, какое произвела на него тогда только что появившаяся «Волшебная флейта» Моцарта. О моих стихах к «Лоэнгрину», которые я ему дал для прочтения, как и о том впечатлении, какое я лично на него произвел, он говорил в чрезвычайно теплых выражениях моему зятю Герману Брокгаузу, в доме которого мы однажды встретились и оживленно беседовали за обедом. Мы, кроме того, были вместе на превосходных музыкальных вечерах у музикдиректора Гауптмана[544] и у Мендельсона, и один раз я слышал его игру на скрипке в его собственном квартете. Его спокойная фигура произвела на меня впечатление почти трогательного благородства. Впоследствии до меня дошло из источников, проверить которых я не мог, что «Тангейзер», когда Шпор услышал его в Касселе, привел его в мучительное замешательство. Он будто бы заявил: «Идти дальше за этим человеком я отказываюсь и вообще боюсь, что он сбился с прямого пути».

198

Чтобы оправиться от всех перенесенных огорчений и

отдохнуть от забот, я испросил у дирекции отпуск на три месяца как особую милость и отправился в деревню, чтобы подышать свежим воздухом и накопить сил для новой работы. Я снял домик в деревне Гросс-Граупе [Gross-Graupe], на полпути между Пильницем и началом Саксонской Швейцарии. Частые прогулки на Порсберг [Porsberg] в близлежащий *Liebethaler Grund*[545], а также к более отдаленным укреплениям значительно успокоили мои издерганные нервы.

Когда я хотел приняться за первый набросок музыки «Лоэнгрина», мне до того мешали неотвязно звеневшие в ушах мотивы из «Вильгельма Телля» Россини, последней оперы, которой я дирижировал, что я пришел в настоящее отчаянье. Наконец, я прибег к средству, оказавшемуся действительным: во время одной прогулки я стал энергично напевать по свежей памяти первую тему Девятой симфонии. Во время купания возле Пирны, куда я ходил почти каждый день к вечеру, чтобы освежиться, я вдруг услышал, как кто-то из купающихся насвистывает мотив хора пилигримов из «Тангейзера». Этот первый намек на возможную в будущем популярность моей оперы, проведение которой стоило мне в Дрездене таких усилий, произвел на меня удивительно сильное, не сравнимое ни с чем впечатление.

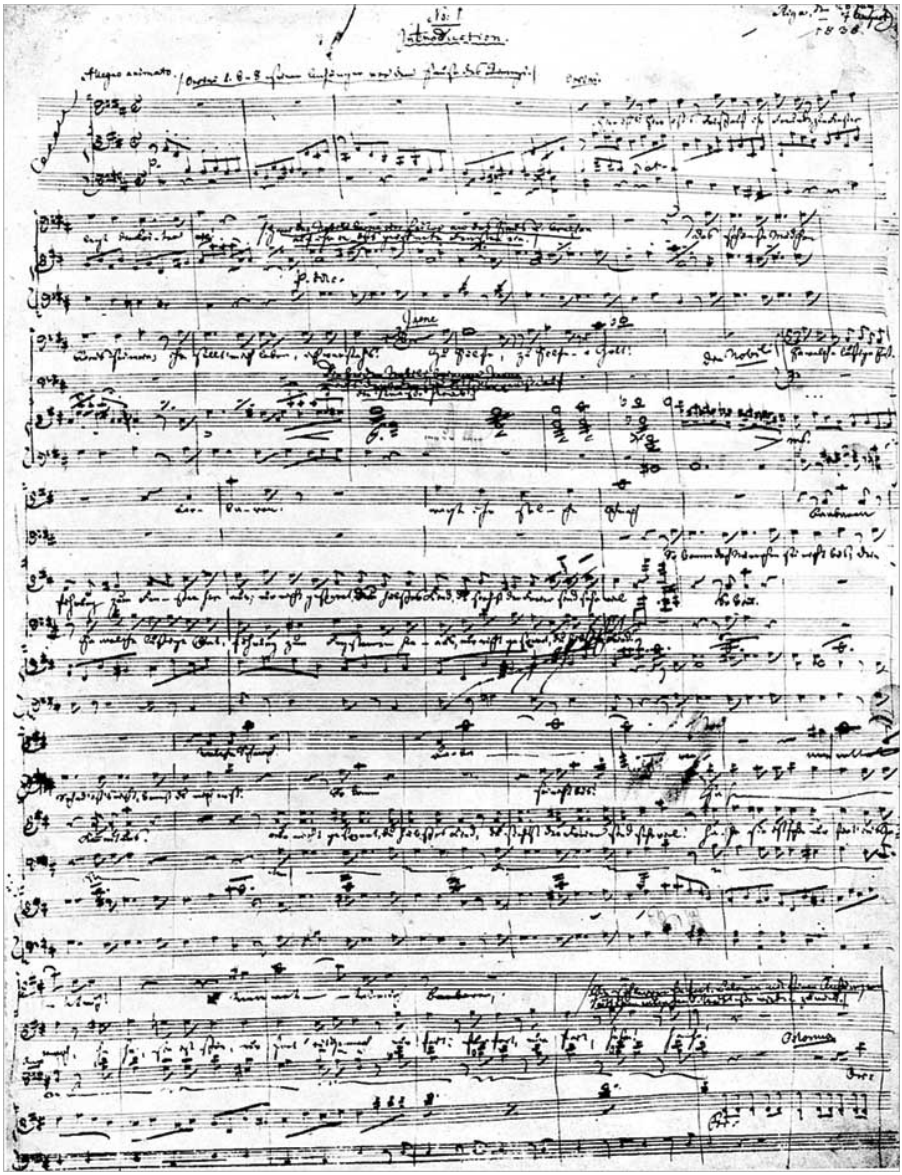
Иногда меня посещали друзья из Дрездена. Раз ко мне заехал в сопровождении Липинского шестнадцатилетний Ганс фон Бюлов[546], который еще раньше выражал большой интерес ко мне. Я оставался все время в обществе жены, а при далеких прогулках – в обществе одного только Пепса, моей собачки. В течение этого летнего отпуска, значительная часть которого ушла на неприятные деловые хлопоты и на укрепление здоровья, мне все-таки удалось набросать в самых общих чертах музыку ко всем трем актам «Лоэнгрина».

С этим багажом я в августе вернулся в Дрезден к своим капельмейстерским обязанностям, которые тяготили меня все сильнее и сильнее. Кроме того, я сейчас же опять окунулся в волны забот, только что как будто немного улегшиеся. Издание моих опер, на доходы с которого мне приходилось рассчитывать как на единственный шанс выпутаться из материальных тисков, требовало новых жертв. А так как малейший вычет из моих доходов, до крайности стесненных, грозил новыми горчайшими затруднениями, то у меня скоро опять опустились руки.

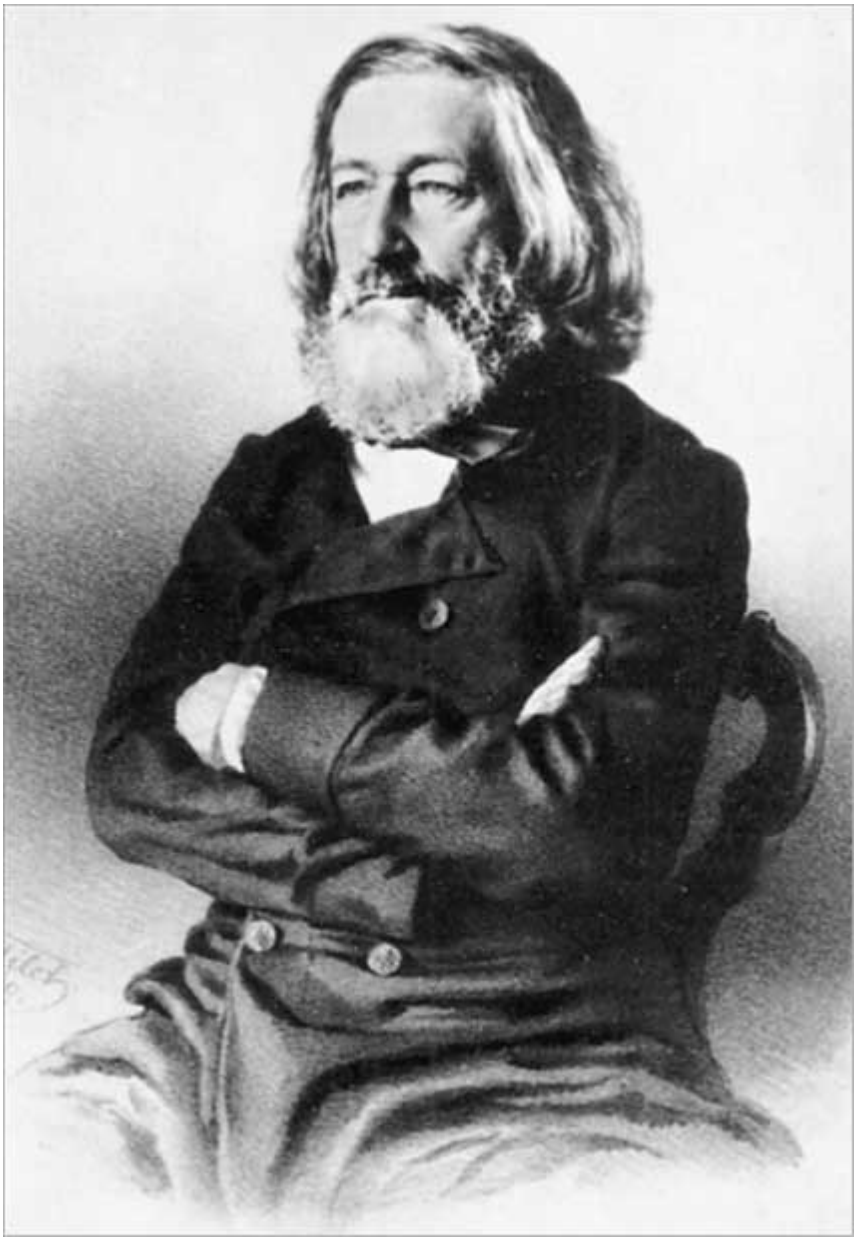
Единственное, что поддерживало меня, это энергичная работа над «Лоэнгрином». Здесь прибег я к приему, к которому с тех пор никогда более не обращался. А именно я принялся за обработку третьего акта раньше других. К этому меня побудили перипетии с

критикой всей концепции этого действия и его финала, о которых я говорил выше. Эта критика, да еще музыкальные мотивы из рассказа о Граале, заставили меня драматический момент третьего действия сделать как бы средоточием всей оперы. Вот почему я стремился прежде всего справиться с ним, прочно установить его. Однако мне пришлось, не закончив этого акта, допустить в работе долгий и много-значительный перерыв.

199

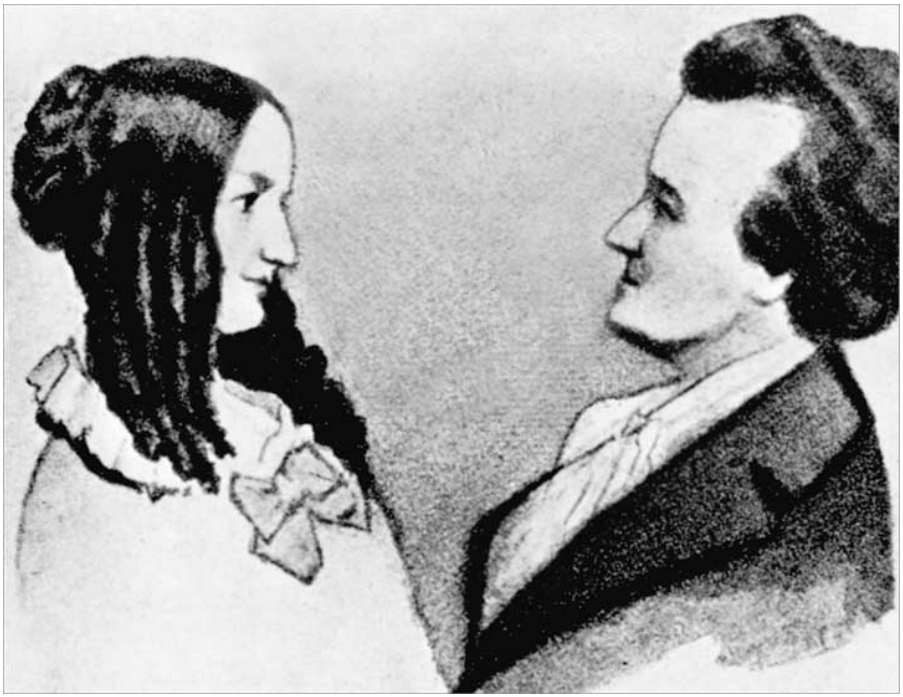
Согласно прежде сделанному предложению, в эту зиму должна была состояться постановка глюковской «Ифигении в Авлиде». Этой опере уже ради ее сюжета я чувствовал себя обязанным отдать больше внимания и труда, чем «Армиде». Прежде всего, меня ужаснул перевод текста, приложенный к берлинской партитуре. Так как в партитуре инструментовка была проведена очень грубо, то я заставил дирекцию выписать старое парижское оригинальное ее издание. Начал я с исправления перевода, имея в виду исключительно одну цель: восстановить правильную декламацию, а потом, все сильнее заинтересовываясь, втянулся и в дальнейшую обработку самой партитуры. Текст я постарался освободить от налета французской слащавости в изображении любовных отношений между Ахиллом и Ифигенией. Затем я попытался изменить конец с его неизбежным «марьяжем» и согласовать его хотя бы отчасти с трагедией Еврипида. Рядом стоящие, не связанные между собой арии и хоры я ради живости драматического действия старался связать с помощью переходов, вводных и заключительных музыкальных фраз. При этом я принял все меры, чтобы тщательно скрыть участие постороннего музыканта в самой фактуре произведения, пользуясь исключительно мелодиями самого Глюка. Лишь в третьем акте я был вынужден дать Ифигении и введенной мною в текст Артемиде ариозные речитативы собственного сочинения. Кроме того, я заново переработал всю инструментовку оперы с определенной целью: сохранив в неприкосновенности подлинник, сообщить ему большую выразительность. Только к концу года я освободился от этой кропотливой работы, и в следующем сезоне я мог перейти к неоконченному третьему акту «Лоэнгрина».

Вступление к первому акту «Риенци»

Генрих Дорн



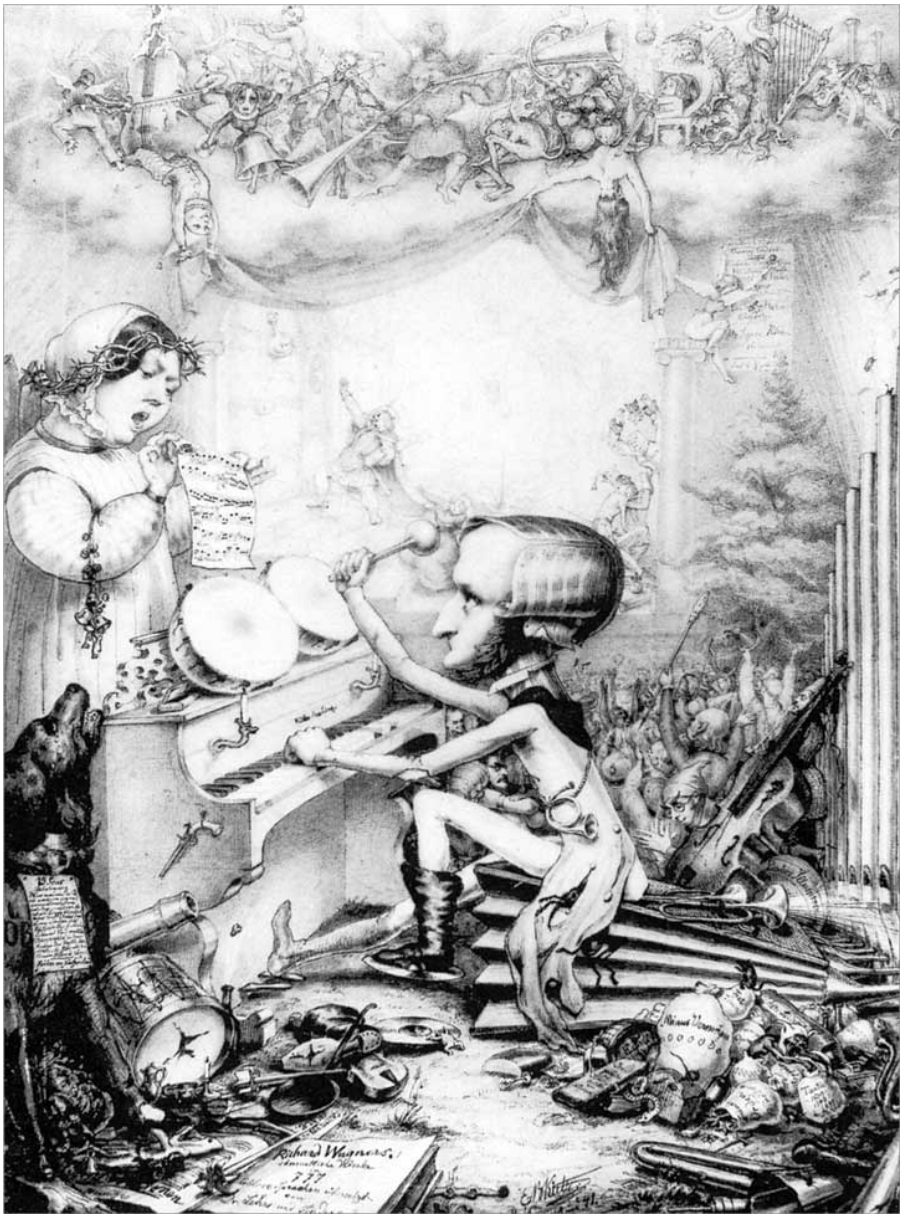
Карл фон Хольтай

Парижские адреса Вагнера: Дом № 3 на Рю-де-ла-Тоннельри, в котором родился Мольер. Дом № 3 на Авеню-де-Мёдон. Дом № 14 на Рю-Жакоб



Цецилия Гейер, единоутробная сестра Вагнера, со своим мужем Эдуардом Авенариусом

Эрнст Китц



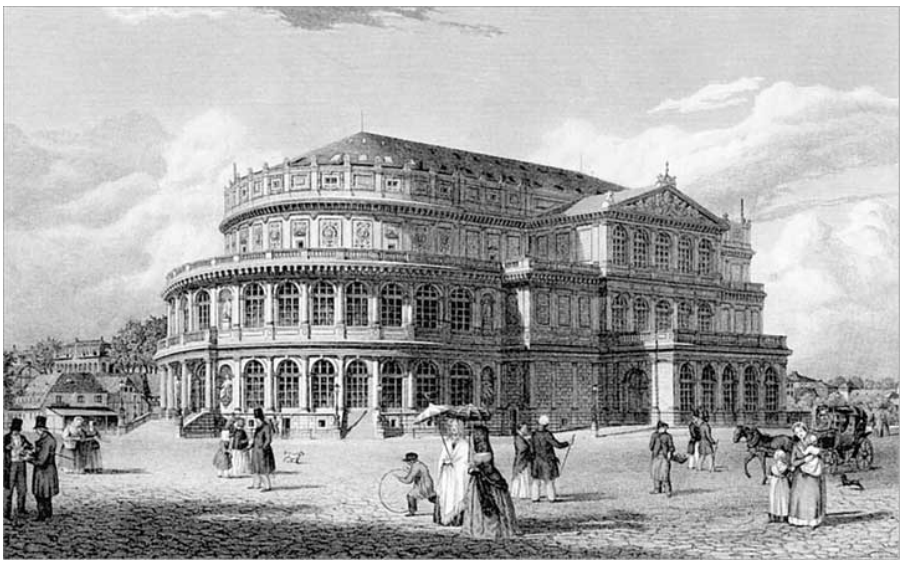
«Вагнер в Париже». Карикатура Э. Китца

Рихард Вагнер. 1841 г.

Адольф Август фон Люттихау

Карл Готлиб Райсигер

Гостиница Zur Eiche в Шёнау, где жил Вагнер



Земперопер. Гравюра на меди. 1845 г.

Земперопер. Современный вид

Вильгельм Фишер

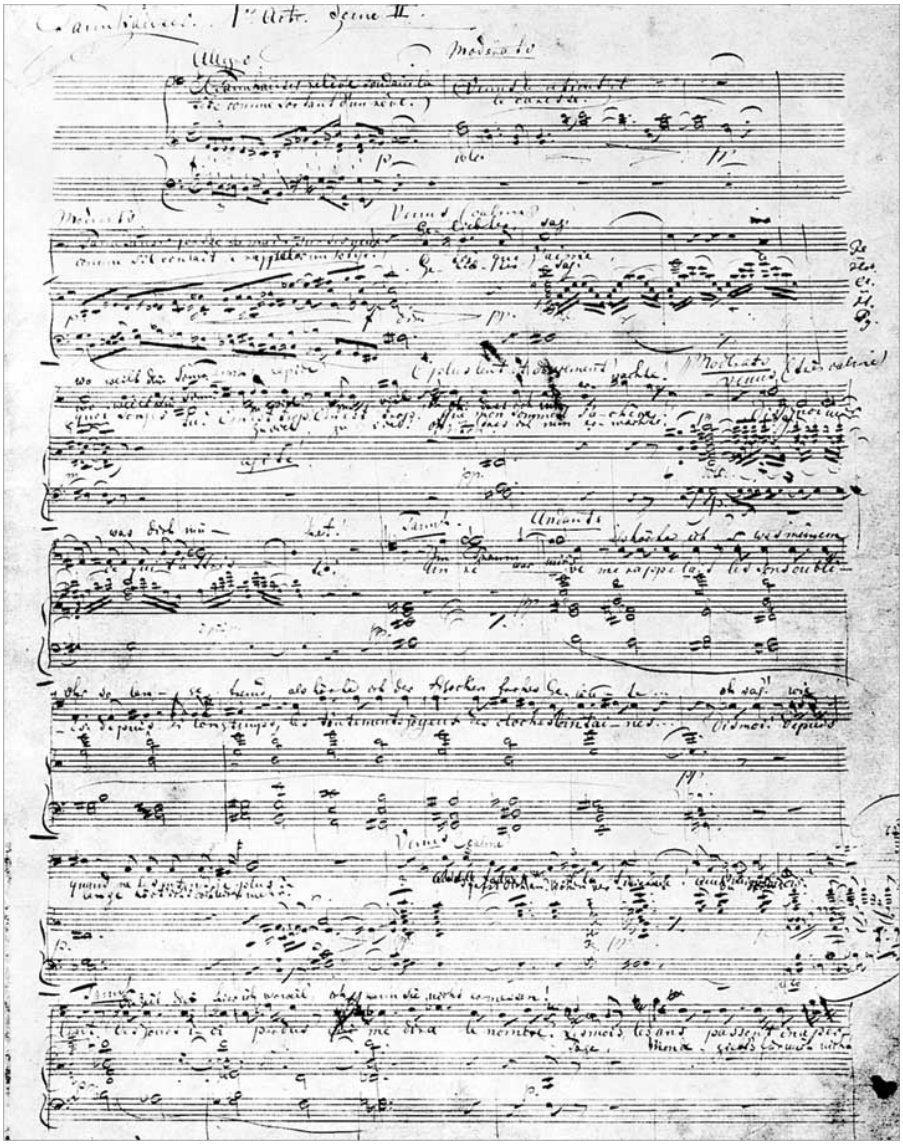
Готфрид Земпер

Памятник Готфриду Земперу в Дрездене

Антон Миттервурцер

Йозеф Алоиз Тихачек в роли Тангейзера

Иоганна Вагнер

Август Рёкель

Первый акт, вторая сцена «Тангейзера»

Дом № 6 по Остра-Аллее в Дрездене, в котором Вагнер жил с октября 1843 г. по апрель 1847 г.

Мемориальная доска на месте дома по Остра-Аллее

Карл Франц Антон Пузинелли

Фердинанд Хиллер

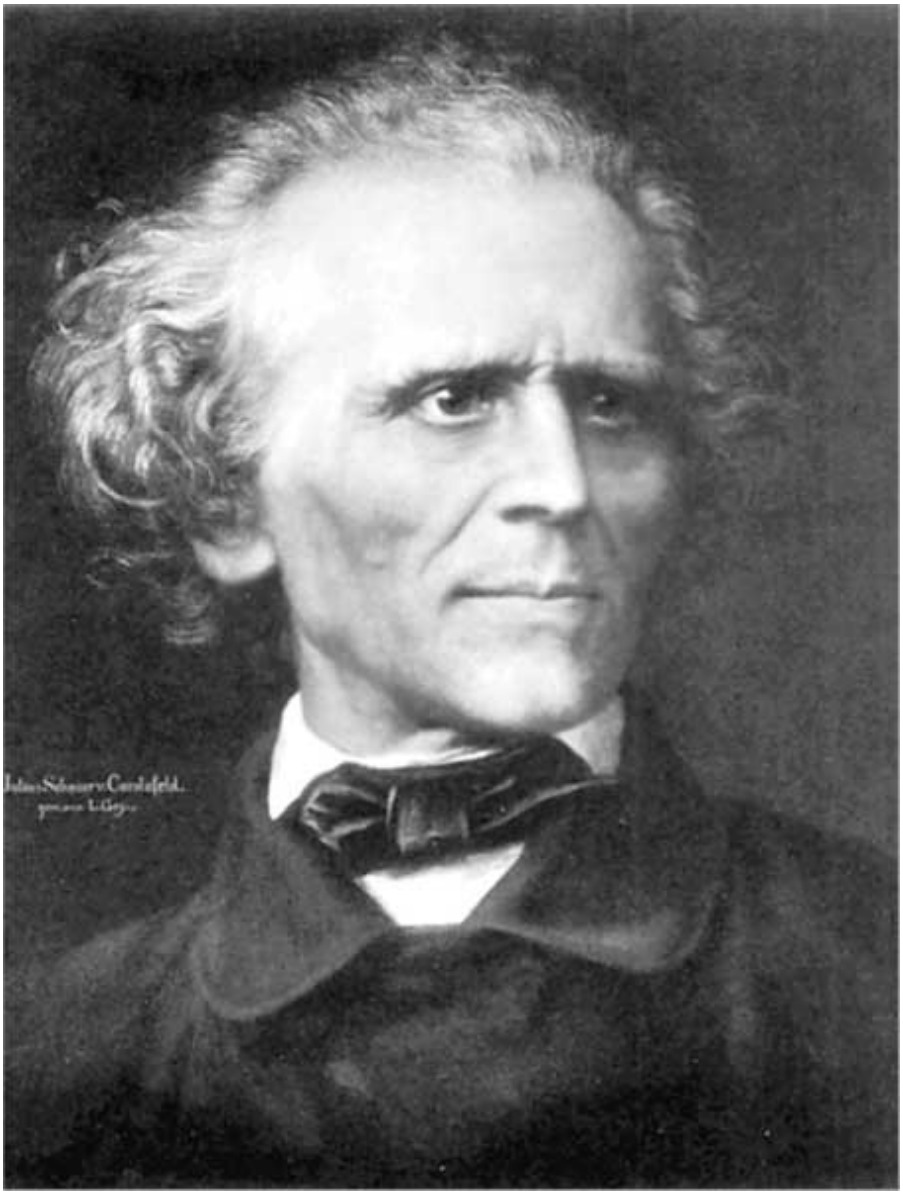
Эрнст Фридрих Август Ритшель

Гаспаро Спонтини

Памятник К. М. фон Веберу в Дрездене

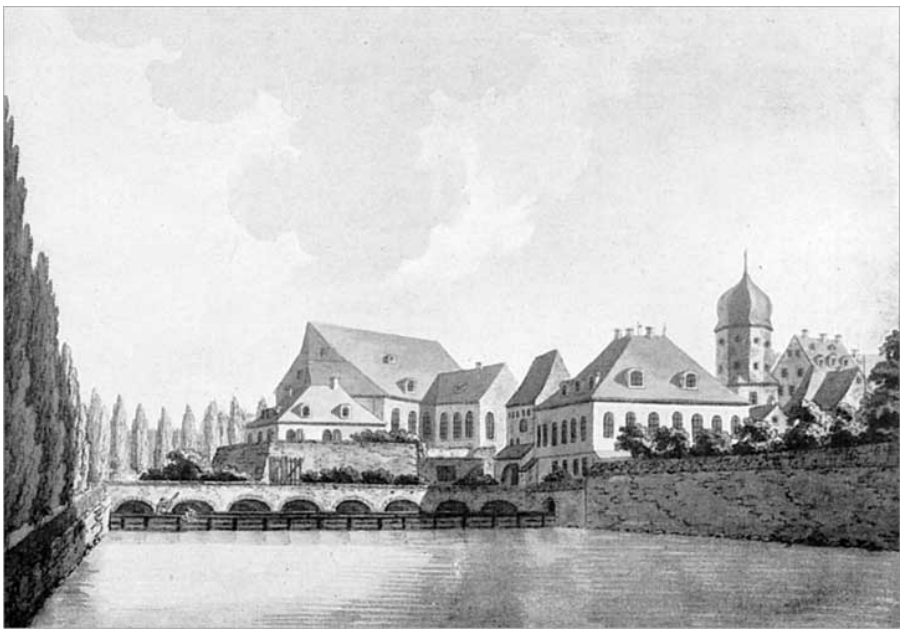
Могила К. М. фон Вебера

Эрнст Юлиус Хэнель



Юлиус Шнорр фон Карольсфельд

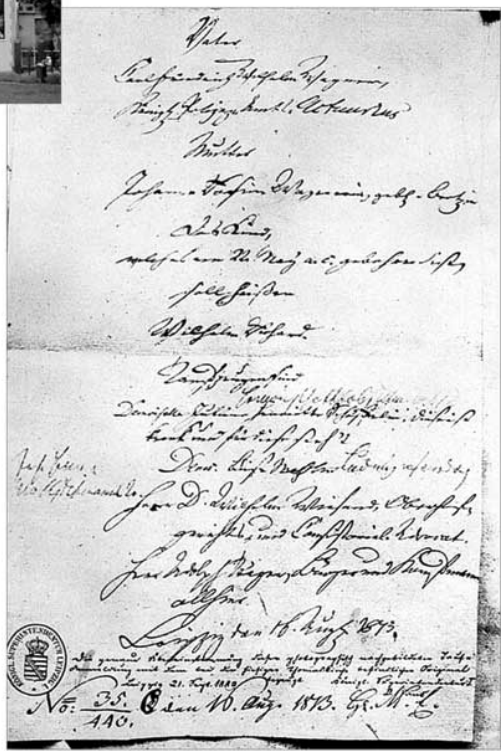
Надгробный камень Самуэля Вагнера, предка композитора



Ранштэдтер Тор, одни из четырех средневековых ворот города, у западной городской стены Лейпцига – место таможенной службы деда Вагнера

Дом «Красный и белый лев» на Брюле, где родился Вагнер

Ворота Святого Фомы в Лейпциге с гимназией Святого Фомы и церковью Святого Фомы слева за ними



Церковь Святого Фомы, где Вагнер был крещен. Современный вид

Свидетельство о крещении Вагнера 16 августа 1813 г.

Адольф Вагнер, дядя композитора

Альберт Вагнер, старший брат композитора

Людвиг Гейер, отчим Вагнера. Автопортрет

Иоганна Розина Вагнер, мать композитора. Художник Л. Гейер

Оттилия Вагнер, сестра композитора

Освальд Марбах

Розалия Вагнер, сестра композитора; в замужестве Марбах

Луиза Вагнер, сестра композитора; в замужестве Брокгауз

Фридрих Брокгауз

Рыночная площадь Лейпцига во времена детства Вагнера

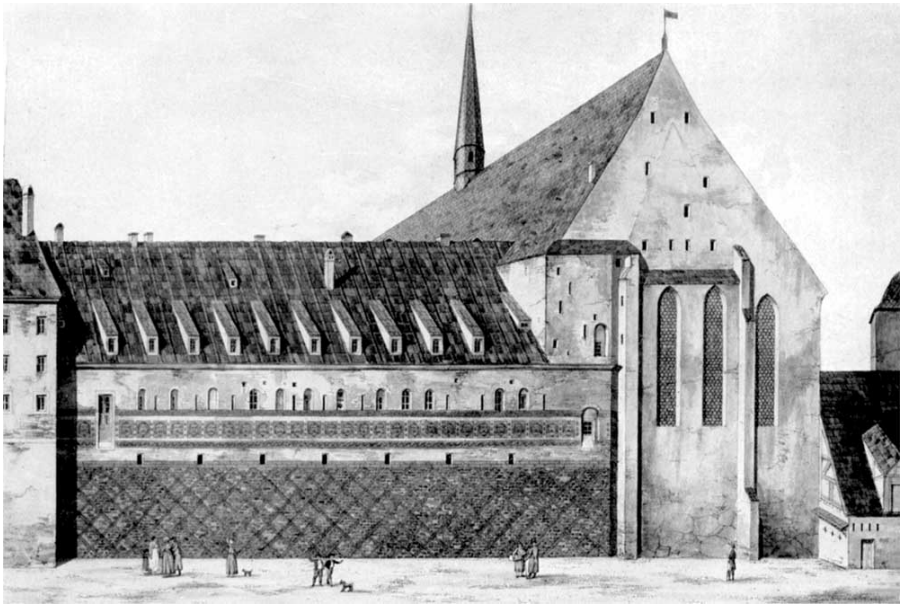
Карл Мария фон Вебер

Людвиг ван Бетховен

Пастор Кристиан Ефраим Ветцель

Карл Юлиус Зиллиг

Кристиан Теодор Вайнлих



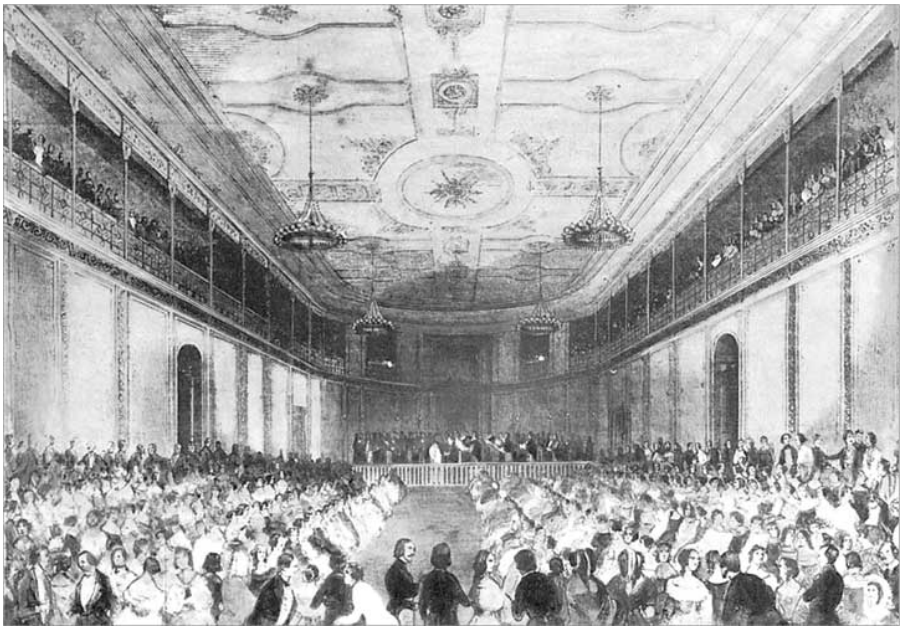
Лейпцигский университет. Паулинум. 1830-е гг.

Рихард Вагнер. 1830-е гг.

Теодор Апель

Генрих Лаубе

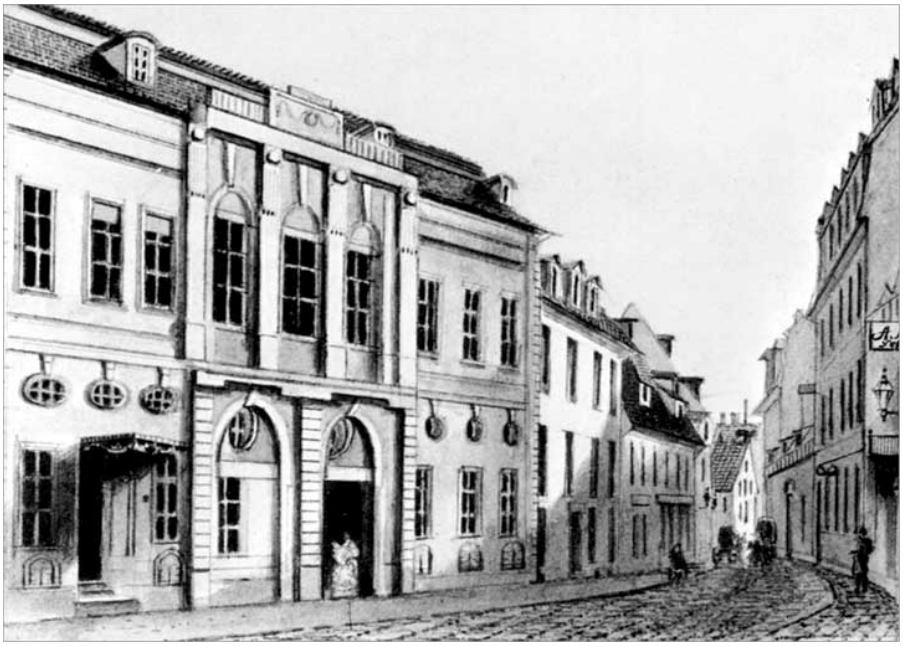
Вильгельмина Шрёдер-Девриент



Зал Гевандхауза

Минна Планер, первая жена Вагнера, с собачкой Пепсом. Акварель Клементины Штокар-Эшер. 1853 г.

Дом в Риге, где жил Вагнер



Театр в Риге в Петербургском Форштадте

notes

Примечания

1

Письмо Вагнера к Листу из Цюриха от 22 мая 1851 г. Цит. по: *Вагнер Р.* Моя жизнь. Избранные письма и дневники. Обращение к друзьям. Т. I–IV. СПб., 1911. Т. IV. С. 61.

2

Gregor-Dellin M. Richard Wagner. Sein Leben. Sein Werk. Sein Jahrhundert. München, 1980. S. 597.

3

Ibid.

4

Ibid.

5

Bauer J. H. Die Wagners. Macht und Geheimnis einer Theaterdynastie. Frankfurt/Main, 2001. S. 56.

Предварительно, временно (*нем.*).

Манулкина О. Б. Валькирии прилетели // Петербургский театральный журнал. № 25, 2001.

Махрова Э. В. Русская культура: с Вагнером или без него? // Сборник «Рихард Вагнер и Россия» / Сост. Махрова Э., Поль Р. СПб., 2001.

9

Дурылин С. Н. Вагнер и Россия. О Вагнере и будущих путях искусства. М., 1913. С. 23.

Там же. С. 40.

11

Очень часто встречается ошибочный перевод названия вагнеровской тетралогии – «Кольцо нибелунгов», что искажает само ее содержание: кольцо сковал для себя ценою проклятия король нибелунгов Альберих, и *только ему* принадлежит проклятое кольцо. Употребление «во множественном числе» допустимо лишь в случае сокращенного и упрощенного названия – «Нибелунги».

Тетралогия состоит из четырех музыкальных драм: «Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид», «Сумерки богов».

12

Козима Франческа Гаэтана де Флавиньи (Лист) (1837–1930), внебрачная дочь композитора Ференца Листа и графини Марии д'Агу. В 1857 г. вышла замуж за Ганса фон Бюлова. В 1870 г. после развода с фон Бюловым стала женой Рихарда Вагнера. После смерти Вагнера Козима более 20 лет руководила организацией Байройтских фестивалей. – *Здесь и далее комментарии науч. ред.*

13

Напомним, что Вагнер начал диктовать свои мемуары Козиме 17 июля 1865 г. по просьбе Людвига II Баварского. О взаимоотношениях с королем см. Послесловие настоящего издания.

14

Брюль (Brühl), одна из центральных улиц Лейпцига; до Второй мировой войны была центром пушной торговли. Дом Rot und Weiβen Löwen, в котором родился Вагнер, не сохранился.

15

Учитывая не вполне устоявшиеся в русском языке правила произношения немецких имен и многих географических названий, в настоящем издании во избежание путаницы в ряде случаев в скобках дается оригинальное написание.

16

Фамилия Вагнер произошла из Саксонии. В начале XVII в. упоминается некий горнорабочий Мориц Вагнер; сохранилась запись о крещении его сына Мартина Вагнера (1603–1669) в церкви Святого Якоба во Фрайберге (Freiberg), прошедшем 16 декабря 1603 г.; других сведений о нем найти не удалось. Ближайшие предки композитора были в основном учителями и органистами: упоминаемый Мартин Вагнер был учителем в Хобурге (Hohburg); его сын Самуэль Вагнер (1643–1706) – органистом в Тамменхайме (Thammenhain); сын последнего Эммануэль Вагнер (1664–1726) – учителем и органистом в Кюрене (Kühren), его сын, прадед Рихарда Вагнера, Самуэль Вагнер (1703–1750) – кантором и органистом в Мюгленце (Müglenz). Дед композитора Готтлоб Фридрих Вагнер (1736–1795) и его сын, отец Рихарда Вагнера, Карл Фридрих Вильгельм Вагнер (1770–1813) эту семейную традицию нарушили.

17

От *нем.* Aktuar – писец в суде. То же, что и регистратор; лицо, которому вверены регистрация и хранение актов присутственных мест.

18

На самом деле он умер от тифа 23 ноября 1813 года, т. е. спустя ровно полгода после рождения Рихарда. Трагедия произошла вскоре после знаменитой «Битвы народов» под Лейпцигом (16–19 октября), в которой войска Наполеона были окончательно разгромлены. Эта битва вошла в историю как одна из самых кровопролитных. Вследствие скопления трупов не только вокруг города, но даже непосредственно на его улицах, в Лейпциге вспыхнула эпидемия тифа, жертвой которой и стал Фридрих Вагнер. Учитывая, что Вагнер вообще не мог помнить своего отца, такая неточность в описании событий многолетней давности вполне простительна.

19

Ранштэдтер Тор (Ranstädter Tor; «ворота на Ранштадт»), одни из четырех средневековых ворот города, у западной городской стены; разобраны в 1822 году. Готтлоб Фридрих Вагнер изучал еще и теологию в Лейпцигском университете.

20

Вагнер Готтлоб Адольф Генрих (1774–1835), историк, драматург, переводчик и литератор. В 1792 г. окончил гимназию Святого Фомы в Лейпциге. Затем изучал теологию и философию в Лейпцигском университете. В 1798 г. посещал лекции в Университете Фридриха Шиллера в Йене (Friedrich-Schiller-Universität). Наибольшую известность ему принес труд «Две эпохи современной поэзии у Данте, Петрарки, Бокаччо, Гёте, Шиллера и Виланда» (Zwei Epochen der modernen Poesie im Dante, Petrarka, Boccaccio, Goethe, Schiller und Wieland. Leipzig, 1806). Кроме того, он переводил пьесы с английского, французского, итальянского, латыни и греческого языков. В качестве научного редактора принимал участие в предпринятом издательством Брокгауз переводе и издании 4-томного труда английского историка Уильяма Кокса (Coxe; 1747–1828) «История австрийских домов от Рудольфа Габсбурга до смерти Леопольда Второго, 1218–1792» (Wilhelm Coxes Geschichte des Hauses Oestreich von Rudolf von Habsburg bis auf Leopold des Zweiten Tod, 1218–1792. Bd. I–IV. Hrsg. von Hans Karl Dippold und Adolph Wagner. Amsterdam, Leipzig, Altenburg. 1810–1817).

21

Вагнер Иоганна Розина, урожденная Пэц (Pätz; 1778–1848).

22

Пьеса Ф. Шиллера «Мессинская невеста» (встречается вариант названия «Невеста из Мессины»; 1801–1802).

23

Имеется в виду актриса Фридерика Вильгельмина Хартвиг (Hartwig), урожденная Вертер (Werther) (1774–1849). С ранней юности выступала на сцене как актриса, певица и танцовщица. Являлась одной из лучших немецких актрис своего времени. Она была первой исполнительницей (18 сентября 1801 г.) роли Орлеанской Девы в одноименной драме Ф. Шиллера (Jungfrau von Orleans). По воспоминаниям И. С. Тургенева, «когда Шиллер был здесь при первом представлении, то он сказал, что она одна может только играть ее».

24

Гейер Людвиг Генрих Кристиан (Geyer; 1779–1821), актер, самодеятельный живописец и драматург. Родился в Айслебене, там же окончил гимназию. Затем изучал юриспруденцию в Лейпцигском университете. Он с детства отличался талантом живописца, в первую очередь портретиста, и когда в 1799 г. скоропостижно скончался его отец, Людвиг был вынужден бросить учебу и зарабатывать на жизнь писанием портретов на заказ. В 1801 г. он познакомился и подружился с Фридрихом Вагнером; тогда же открылся и его актерский талант. Гейер получил ангажемент сначала в Магдебург, затем в Брауншвейг, а в 1805 г. – в Штеттин (Stettin) (ныне Щецин [Szczecin] в составе Польши; однако с XVII в. и вплоть до 1945 г. город находился в составе Пруссии). В 1806 г. Гейер переехал в Бреслау, а в 1807 г. вернулся в Лейпциг. Благодаря поддержке Фридриха Вагнера ему удалось добиться дебюта (6 октября 1809 г.) и вскоре заслужить звание «королевского саксонского придворного актера» (Königlich sächsischer Hofschauspieler). С 1814 г. и до смерти служил в Дрезденском королевском театре. Кроме того, прекрасное владение голосом позволяло ему выступать и на сцене Немецкой оперы, в частности в произведениях своего друга Карла Марии фон Вебера. Одновременно Гейер не оставлял и занятия живописью и драматургией.

По правилам произношения немецкого языка Geyer произносится как «Гайер». Но в русской вагнериане уже устоялось произношение и написание этой фамилии как «Гейер», поэтому в дальнейшем и мы будем придерживаться именно этой формы.

25

Вагнеры имели семерых детей [всего в семье Вагнеров родилось девять детей, но двое, Карл Густав (1801–1802) и Мария Терезия (1809–1814), умерли в младенчестве]: троих сыновей, Карла Альберта (1799–1874), Карла Юлиуса (1804–1862) и Вильгельма Рихарда, и четверых дочерей, Иоганну Розалию (1803–1837), Луизу Констанцу (1805–1862), Клару Вильгельмину (1807–1875) и Вильгельмину Оттилию (1811–1893). Рихард был в семье младшим.

26

Сводная сестра Рихарда Вагнера Цецилия Гейер (1815–1893) в 1840 г. вышла замуж за книготорговца Эдуарда Авенариуса, который позже стал руководителем парижского филиала издательства Брокгауз.

27

Фридрих Август I (1750–1827), король Саксонии с 1806 г., курфюрст Саксонский в 1768–1806 гг. (под именем Фридриха Августа III). Во время Наполеоновских войн выступал вначале как союзник Пруссии. Однако после сражения при Йене в октябре 1806 г. и поражения прусских войск перешел на сторону Наполеона I. Был провозглашен королем Саксонии. Вступил в Рейнский союз 1806–1813 гг. В 1807 г. получил титул Великого герцога Варшавского. По решению Венского конгресса (1814–1815) был вынужден подписать мирный договор с Пруссией, уступив ей значительную часть своих земель и отказавшись от прав на Варшавское герцогство. 6 июля 1815 г. Саксония вступила в Германский союз. Последние годы правления Фридриха Августа проходили относительно спокойно; в частности, им были основаны Военная и Медицинская академии в Дрездене.

Для торжественного открытия памятника Фридриху Августу в Дрездене 7 июня 1843 г. Вагнер написал «Торжественную песнь» для мужского хора (Festgesang zur Enthüllung des Friedrich August-Monuments).

28

«Сирота и убийца» (Die Waise und der Mörder), мелодрама Фредерика Дюпети-Мере (Dupetit-Méré; 1785–1827). Ее премьера состоялась 29 мая 1816 г. В переводе на немецкий язык Игнаца Франца Кастелли (Castelli; 1781–1862) с музыкой Игнаца фон Зайфрида (von Seyfried;1776–1841) была показана 12 февраля 1817 г. в Вене. Считалась одной из самых известных мелодрам XIX в.

29

«Два каторжника» (Die beiden Galeerensklaven; более точный перевод «Два галерных раба»), опера барона Эдуарда фон Ланнуа (von Lannoy; 1787–1853). Премьера состоялась в Вене 2 августа 1823 г.

30

Фридрих Август I был взят в плен прусскими войсками во время «Битвы народов» под Лейпцигом в 1813 г. и содержался под стражей в Берлине.

31

«Виноградник у Эльбы» (Der Weinberg an der Elbe; 1817), пьеса немецкого поэта и либреттиста Иоганна Фридриха Кинда (Kind; 1768–1843), с которым Карл Мария фон Вебер тесно сотрудничал. В частности, именно Кинд написал либретто к «Вольному стрелку» («Фрейшютц»).

32

Вебер Карл Мария фон (Weber; 1786–1826), немецкий композитор, дирижер, пианист, основоположник романтической оперы. Его оперы «Вольный стрелок» («Фрейшютц»; 1821), «Эврианта» (1823), «Оберон» (1826) стали той основой, на которой формировался немецкий романтический оперный театр XIX в., а, следовательно, оказали непосредственное влияние на творчество молодого Вагнера.

33

Самая знаменитая пьеса драматурга и романиста Августа Фридриха Фердинанда фон Коцебу (1761–1819), известная в России под названием «Ненависть к людям и раскаяние».

34

У Рихарда, не понимавшего смысла пьесы и пытавшегося вспомнить название просто «по слуху», получилась совершенно «новая пьеса» – «Люди из ряда вон».

Свою любовь к отчиму Вагнер особо подчеркивает, называя его отцом. Высказывалось даже предположение, что Вагнер действительно был незаконнорожденным сыном Гейера. Никаких доказательств в пользу этой гипотезы нет и быть не может. Более того, не нужно быть физиономистом, чтобы при сравнении портретов Рихарда с портретами его брата Альберта или дяди Адольфа (портретов Фридриха Вагнера не сохранилось) заметить явное, бросающееся в глаза фамильное сходство. Так что любые спекуляции на данной теме являются бессмысленными.

36

Имеется в виду пастор Вецель Кристиан Ефраим (Wetzel; 1776–1823).

37

Вагнер имеет в виду Греческую войну за независимость, называемую также Греческой революцией (1821–1832). Это была борьба греческого народа против ига Османской империи, увенчавшаяся победой: Константинопольский мирный договор утвердил Грецию как независимое государство. Именно Греция стала первой из стран, покоренных Османской империей, которые обрели независимость.

Любовь и сочувствие к Греции Вагнер чувствовал всегда; в тяжелые периоды своей жизни он даже подумывал об эмиграции в Грецию. Конечно, до принятия серьезных решений дело не дошло.

38

Устаревшее название стенокардии.

39

«Будь всегда правдивым и честным»; сочинение В. А. Моцарта на стихи Людвига Кристофа Генриха Хёльти (Hölty; 1748–1776), к творчеству которого обращался также и Ф. Шуберт. Данная мелодия была положена Моцартом в основу песни Папагено «Ein Mädchen oder Weibchen» из II акта «Волшебной флейты».

40

Имеется в виду Карл Фридрих Вильгельм Гейер (1791–1829), младший брат отчима Вагнера Людвига Гейера.

41

Вильгельмина Элизабет Гейер, урожденная Фреди (Fredy; 1747–1821), мать Людвига и Карла Гейеров.

42

Подробной информации о магистре Вайсе (Weiß) найти не удалось.

43

В частности, можно отметить воспоминания Юдит Готье (Gautier; 1845–1917) – дочери поэта Теофиля Готье, страстной поклонницы творчества Вагнера, состоявшей с ним одно время в дружеских отношениях и переписке, крестной матери (заочной) его сына Зигфрида, – относящиеся к 1869 г., в которых она отмечает, что Вагнер очень ловко лазал по деревьям. На русском языке см.: *Готье Ю.* Встречи с Вагнером. СПб., 2007.

44

Более точный перевод Jungfernkranz – «Венок невинности»; скорее всего, имеется в виду хор из III акта «Фрейшютца» Wir winden dir den Jungfernkranz.

45

Вальс назван в честь князя Александра Ипсилантиса-младшего, руководителя Греческой революции, национального героя Греции, известного в России (был также генералом русской армии) как Александр Константинович Ипсиланти (1792–1828). Еще один штрих, доказывающий любовь Вагнера к Греции, присущую ему с детства.

46

Вагнер Фридерика Иоганна Кристина (1778–1838).

47

Август II Сильный (August der Starke; 1670–1733), с 1694 г. курфюрст Саксонский (под именем Фридриха Августа I), с 1697 по 1706 г. и с 1709 по 1733 г. король Польский (ради польского трона принял католичество). Выступал во время Северной войны 1700–1721 на стороне России. Отличался необыкновенной физической силой, за что и получил свое прозвище. В Дрездене при нем был построен знаменитый дворцовый ансамбль Цвингер. Прославился страстью к коллекционированию: значительно пополнил сокровищницу Веттинов, ныне составляющую экспозицию музея «Зеленые своды» (Grünes Gewölbe) в дрезденском дворце-резиденции.

48

«Валленштейн» (Wallenstein), драматическая трилогия Фридриха Шиллера, законченная им в 1799 г. Основана на реальных исторических событиях и посвящена самому известному полководцу Тридцатилетней войны (1618–1648) Альбрехту фон Валленштейну (1583–1634). Действие трилогии происходит в 1633–1634 гг. Первая часть с прологом – «Лагерь Валленштейна»; вторая часть – «Пикколомини» [по имени Оттавио Пикколомини (Piccolomini; 1599–1656), герцога Амальфи, генерал-фельдмаршала Священной Римской империи; именно он, пользуясь доверием Валленштейна, предал его и фактически стал причиной его падения]; третья часть – «Смерть Валленштейна».

«Итальянский Парнас» (*итал.*).

50

Бреслау (Breslau; историческое русское название Бреславль; с 1945 г. Вроцлав [Wrocław]), ныне город на юго-западе Польши; столица исторической области Силезия. Находился в составе Пруссии с 1741 г. (с 1871 г. – в составе Германской империи).

51

Шпор Людвиг (Spohr; 1784–1859), немецкий композитор, скрипач, дирижер и педагог. Автор десяти опер, среди которых «Испытание» (1806), «Альруна, королева сов» (1808), «Фауст» (1816; вторая редакция 1852), «Иессонда» (1823), «Горный дух (1825), «Алхимик» (1830), «Крестоносцы» (1845). Кроме того, им написаны несколько ораторий, симфоний, месс, кантат; автор пятнадцати концертов для скрипки с оркестром, а также четырех концертов для кларнета с оркестром. Кроме композиторского успеха, считался одним из лучших скрипачей. Интересно отметить, что в свое время, несмотря на активное противодействие, именно Шпор настоял на постановке в Касселе опер Вагнера «Летучий Голландец» и «Тангейзер».

52

В гимназию Святого Креста (Kreuzschule) Вагнер был определен 2 декабря 1822 года.

53

Вайссенфельс (Weissenfels), старинный город в 30 км к юго-западу от Лейпцига.

54

Согласно исследованиям последнего времени, родители Иоганны Розины имели собственную мельницу.

55

В немецком оригинале Perthes и Bertz. С девичьей фамилией матери Вагнера действительно не все ясно. Вариант Bertz употреблялся по отношению к ней наряду с Pätz с пометкой auch (также), хотя исследования последних лет дают однозначный вариант ее фамилии как Пэц.

56

Грильпарцер Франц (Grillparzer; 1791–1872), австрийский поэт и драматург. Начинал литературную карьеру как новеллист («Сандомирский монастырь» (1828), «Бедный музыкант» (1847) и др.) и критик. Кроме того, прославился как поэт; особую известность получил цикл «Элегии с Понта» (1835). И все же основная слава Грильпарцера связана с драматургией. Следует отметить две трагедии «Величие и падение короля Оттокара» (1825) и «Верный слуга своего господина» (1828) и единственную комедию «Горе лжецу» (1838). Кстати, две трагедии Грильпарцера – «Праматерь» (1817) и «Сафо» (1818), упоминаемая Вагнером, – переведены на русский язык; в частности, автором перевода «Праматери» является Александр Блок.

57

Фаон (др. – греч. Φάων), персонаж древнегреческой мифологии; отождествляется с возлюбленным Афродиты Адонисом. Согласно легенде, последней любовью уже немолодой поэтессы Сапфо был юноша Фаон. Некоторые исследователи склонны считать, что история последней любви Сапфо (кстати, поэтесса была отвергнута Фаоном) может быть вполне реальной: юноша мог просто носить имя мифического персонажа.

«Я уже слышу, как рыцарь бежит рысью» (*нем.*).

59

Гримм Якоб Людвиг Карл (Grimm; 1785–1863), немецкий филолог и фольклорист, брат Вильгельма Гримма (1786–1859). Основоположник так называемой мифологической школы в фольклористике, очень близкой Вагнеру. Стараниями братьев Гримм были опубликованы такие памятники средневековой литературы, как «О старонемецком майстергезанге» (1811), «Бедный Генрих» (1815), «Рейнеке-Лис» (1834), «Цветник роз» (1836). Кроме того, получило известность их исследование «Германские героические сказания» (1829). Можно сказать, что основной работой Якоба Гримма, которую в первую очередь и имеет в виду Вагнер, стала «Немецкая мифология» (1835). Гримму принадлежит понятие так называемого «прамифа», объясняющее наличие идентичных сюжетов у разных народов общим наследием от «единого предка». Эта теория также нашла отклик в собственных филологических исследованиях Вагнера. Кроме того, следует отметить совместно подготовленные братьями Гримм работы «Детские и семейные сказки» (1812–1814) и «Немецкие предания» (1816–1818). Для Вагнера, как филолога, важным стали монументальные лингвистические работы Якоба Гримма «История немецкого языка» (1848) и «Немецкая грамматика» (1819–1837).

60

Зиллиг Карл Юлиус (Sillig; 1801–1855), педагог, историк литературы, переводчик. Тридцать лет (с 1825 г.) своей жизни отдал преподаванию. Наиболее известной его работой стал Catalogus Artificium (1827); кроме того, под его редакцией выходили труды Катулла и Плиния Старшего.

61

Аддисон Джозеф (Addison; 1672–1719), английский драматург, поэт, публицист и политик. Кроме того, ему часто присваивают «звание» первого журналиста в европейской истории. Стихи Аддисона носят преимущественно политический характер. Его трагедия «Катон» (1713) в свое время была не только популярна, но и имела серьезное влияние среди самых широких слоев населения. В «Катоне» Аддисон на примере истории Древнего Рима прославляет идеалы гражданского общества; герой готов покончить с жизнью, когда его непоколебимые принципы отвергаются согражданами.

62

Павсаний (*греч.* Παυσανίας, *лат.* Pausanias), древнегреческий писатель и географ; жил во 2-й половине II в. Единственный дошедший до нас труд – «Описание Эллады». Состоит из 10 глав по названиям греческих областей: Аттика, Коринф, Лакония, Мессения, Элида (разбита на две главы), Ахайя, Аркадия, Беотия и Фокида. Этот труд можно смело назвать античным путеводителем по Древней Греции, содержащим наряду с описанием местности и памятников ценные исторические сведения. «Описание Эллады» было впервые издано на древнегреческом в Венеции в 1516 г.

63

Апель Иоганн Август (Apel; 1771–1816), немецкий юрист и поэт, теоретик так называемой метрики – греческого учения о строении стихотворной речи и её ритмики; этой дисциплине посвящен его самый известный труд «Metrik», выдержавший два издания (1814–1816 гг. и 1834 г.). Родился в Лейпциге. После окончания гимназии Святого Фомы поступил на юридический факультет Лейпцигского университета; после получения степени доктора права был избран в городской совет Лейпцига. В качестве литератора известен в первую очередь популярным в свое время сборником новелл «Книга о привидениях» (Gespensterbuch; 1811–1815), а также упоминаемыми Вагнером трагедиями в античном духе «Polyidos» (1805) и «Die Aitolier» (1806).

Август Апель был отцом Теодора Апеля (см. ниже), будущего друга Вагнера.

64

Гигин Гай Юлий (Hyginus; ок. 64 г. до н. э.–17 г. н. э.), римский писатель. Согласно Светонию, был освобождён из рабства императором Октавианом Августом и назначен главой Палатинской библиотеки. Большинство из многочисленных сочинений Гигина до нас не дошли. Кстати, авторство Гигина в связи с упоминаемым Вагнером сборником «Мифы» (Fabulae) ныне оспаривается. Кроме того, Гигину приписывается трактат «Астрономия» (De Astronomia) – первое латинское сочинение на астрономические темы, составленное на основе греческих источников.

65

Пахта (Pachta), аристократический род, упоминаемый с XVI в. в книгах титулярного дворянства (Titularbüchern). В свое время известность в Праге приобрел граф Иоганн Йозеф Филипп Пахта фон Райхофен (Pachta von Rayhofen; 1723–1822), блестящий кавалерийский офицер, покровитель искусств и композитор. Семейную традицию продолжил его племянник Иоганн Йозеф Пахта (1756–1834), который также стал знаменит в Праге как меценат и любитель музыки. Именно его семью и имеет в виду Вагнер.

66

Гофман Эрнст Теодор Амадей (Hoffmann; 1776–1822), писатель, композитор, художник. Настоящее имя Эрнст Теодор Вильгельм, но, подчеркивая свое преклонение перед Вольфгангом Амадеем Моцартом, в 1805 г. он изменил имя Вильгельм на Амадей. В качестве композитора и музыкального рецензента Гофман выступал под псевдонимом Иоганна Крейслера (Kreisler). Капельмейстер Иоганнес Крейслер – центральный персонаж литературного наследия Гофмана, фактически его литературный двойник. Среди многочисленных произведений Гофмана особой известностью пользуются сборники новелл «Фантазии в манере Калло» (куда, в частности, входит «Крейслериана»), «Ночные этюды», «Серапионовы братья»; роман «Житейские воззрения кота Мурра». Одиночество творческой личности в мире обывателей-филистеров, другими словами, проблема взаимоотношений Художника и общества, – главная тема творчества Гофмана.

Следует особо подчеркнуть, что в понятие «опера» Гофман вкладывал идею синтеза музыки и драмы, которая нашла свое высшее воплощение как раз в творчестве Вагнера, для которого Гофман всегда являлся одним из самых любимых авторов.

67

В деревенских кабачках очень часто на верхних этажах располагались жилые комнаты.

68

Мотто (от *итал.* motto), изречение; короткий афоризм, вставляемый в начале литературного произведения в качестве эпиграфа. В данном случае употреблено в значении «присказка».

69

Букв. «Не далее запредельного» *(лат.)*.

Plus ultra – официальный девиз Испании. Его история началась с присоединения Гранады и Геркулесовых столбов, весьма важных для контроля над выходом в Атлантику, к объединенному Королевству Кастилии, Леона и Арагона. Изначально девиз имел полную форму: Non plus ultra. Но после открытия Вест-Индии Колумбом частица «non» отпала, что привело к смене смыслового акцента из утверждения к призыву. Карл V утвердил этот девиз, чтобы разрушить миф об опасности хождения за Гибралтар.

Цванцигер (Zwanziger; от *нем.* zwanzig – двадцать), название серебряной монеты достоинством в 20 крейцеров. Пользуясь случаем, сразу рассмотрим денежные единицы, имевшие хождение во времена Вагнера.

Крейцер (Kreuzer, кройцер), серебряная монета, впервые выпущенная в Южном Тироле в 1271 г. В Германии получила свое название (от *нем.* Kreuz – крест) благодаря изображению креста на аверсе. В XVIII в. крейцер стал медной монетой. Выпуск крейцера был прекращен после создания единой германской монетной системы в 1873 г.

Первоначально гульденом, или флорином, называли золотую монету, чеканившуюся в Германии с XIV в. Сначала германские флорины (гульдены) копировали флорентийскую золотую монету, позже на монетах стали чеканить собственные сюжеты. В 1559 г. новой основной золотой монетой Священной Римской империи стал дукат. Гульден (флорин) остался денежно-счетной единицей, равной 60 серебряным крейцерам.

В 1566 г. основной серебряной монетой стал талер. Гульден был приравнен к $^2/_3$ талера. После введения конвенционного талера, в 1754 г. гульден был приравнен к $^1/_2$ конвенционного талера. С созданием единого Немецкого монетного союза (1857), объединившего в том числе Австрию и Пруссию, основной денежной единицей был признан союзный талер. После создания Германской империи и единой монетной системы новой денежной единицей Германии стала марка, равная 100 пфеннигам.

Для сравнения с современным евро приведем несколько денежных единиц, принятых во времена Вагнера, тем более что все они так или иначе будут упоминаться в настоящем издании:

1 талер – 25 евро; 1 марка – 8 евро; 1 южно-германский гульден – 14 евро; 1 австрийский гульден – 16 евро; 1 золотой дукат – 55 евро; 1 франк до 1866 г. – 6 евро; 1 франк после 1866 г. – 6,50 евро; 1 рубль – 29 евро; 1 фунт стерлингов – 118 евро; 1 доллар – 23 евро.

71

Знаменитое моравское вино, традиционно изготавливаемое в деревнях Мале Жерносеки (Malé Žernoseky; Klein Zernosek, Klein Tschernosek, Klein Czernosek) и Велке Жерносеки (Velké Žernoseky; Gross Zernosek, Gross Tschernosek, Gross Czernosek) на правом берегу реки Лабе. История виноделия в этих местах начинается в XIII в., когда монахи-цистерианцы построили в Жерносеках винные погреба, существующие и по сей день. Вино традиционно выдерживается в дубовых бочках и отличается ярким богатым индивидуальным вкусом.

72

Геновева (Genoveva; варианты: *франц.* Женевьева; *нем.* Генофева или Геновефа) является героиней многочисленных вариантов старинной легенды (ок. VIII в.), а также старофранцузской сказки «О королеве и вероломном маршале». Около 1400 г. появилось изложение этой сказки, предположительно принадлежащее монаху Матиасу Эмиху из Лааха, в которой вместо французской королевы уже фигурировала дочь герцога Брабантского, вместо французского короля – пфальцграф Зигфрид фон Балленштедт (von Ballenstedt), вместо злодея-маршала – интендант замка ландскнехт Голо; одним из персонажей был и охотник Каспар. Этот вариант легенды послужил сюжетной основой для таких произведений, как пьеса Людвига Тика «Жизнь и смерть святой Геновевы» (1800), а также оперы Роберта Шумана «Геновева» (1850). Скорее всего, Вагнер имеет в виду один из народных вариантов легенды о Геновеве.

73

Гримма (Grimma), город в Саксонии, расположенный на реке Мульде (Mulde), в 30 км от Лейпцига. Основан в 1170 г. маркграфом Мейсена Оттоном Богатым (1125–1190).

Цвейбрюкенское издание (Zweibrücker Ausgabe). Имеется в виду академическое издание (так называемое Editiones Bipontinae) греческих, латинских и французских классиков, предпринятое с 1779 г. в городе Цвейбрюкен (Цвайбрюкен; Zweibrücken), расположенном в прирейнской Баварии.

75

Церемониальный головной убор, элемент традиционного костюма немецкого студента первой половины XIX в.

Здесь и далее примечания относительно информации о студенческих корпорациях подготовлены с использованием материалов сайта http://antique-photos.com/ru/unidatabase/weimar-republic/160-students.html, любезно предоставленных их автором, Костиным Андреем Юрьевичем.

76

Двух– или трехцветная лента, носимая через правое плечо и крепившаяся у левого бедра на пуговицу-застежку со значком братства, являлась основным элементом студенческого облачения.

77

Komment (также Comment; Burschen-Komment), кодекс чести; свод правил, регламентирующих отдельные стороны студенческой жизни в студенческих корпорациях, так называемых «Буршеншафтен» (Burschenschaften). Однако фактически появился он значительно раньше образования самих корпораций. Первым из подобных сводов является наставление ректора университета в Орлеане «Modus, quem [studiosi] vocant consuetudinem vel costumam», относящееся к 1368 г. В XVII в. появились так называемые «Студенческие церемонии» (Ceremoniis academicis). Правила свода считались обязательными к исполнению; нарушения сурово карались. Постепенно под влиянием времени многие правила менялись, но Komment традиционно сохранился вплоть до наших дней.

Конфирмация (или таинство миропомазания), церковное таинство, укрепляющее связь верующего со Святым Духом и Святой Троицей и знаменующее окончательную принадлежность его церковной общине. В отличие от таинства крещения совершается в сознательном возрасте, подтверждая таким образом осознанное желание верующего войти в лоно Церкви.

79

Баумгартен-Крузиус Детлеф Карл Вильгельм (Baumgarten-Crusius; 1786–1845), немецкий педагог и филолог. Старший брат знаменитого теолога Фридриха Людвига Отто Баумгартена-Крузиуса (1788–1842). С 1810 г. занимал пост проректора в Мерзебурге; с 1817 г. – в Дрездене. В 1833 г. был назначен ректором в Landesschule в Мейсен, где работал до конца своей карьеры. Баумгартен-Крузиус известен своими работами в области классической филологии, в частности изданием трудов римского историка Светония. В 1822–1824 гг. он также подготовил и издал «Одиссею» Гомера.

Брокгауз Фридрих (Brockhaus; 1800–1865), старший сын Фридриха Арнольда Брокгауза (1772–1823) – того самого знаменитого Брокгауза, который в 1808 г. купил издательское право на начатый в 1796 г. Konversation Lexikon («Универсальный лексикон»), затем завершил его издание в 1809–1811 гг. и стал основателем фирмы, получившей такое же название. Фирма имеет отделения в Лондоне и Париже. В 1890 г. в Санкт-Петербурге на ее основе также было создано издательство Брокгауз-Ефрон.

Луиза и Фридрих, который принимал непосредственное участие в издательском «семейном предприятии», поженились в 1828 г.; забегая вперед, скажем, что и другая сестра Вагнера, Оттилия, породнилась с семьей Брокгаузов, выйдя замуж в 1836 г. за известного востоковеда Германа Брокгауза (см. ниже), младшего брата Фридриха, о котором Вагнер всегда отзывался с теплотой и благодарностью.

81

Одна из семи дошедших до нас трагедий афинского драматурга Софокла (497 [или 496]–406 [или 405]). Всего ему приписывается 123 трагедии.

82

Тик Людвиг (Tieck; 1773–1853), немецкий писатель-романтик. Автор сказочных комедий «Кот в сапогах» (1797), «Синяя Борода» (1797), сборника «Народные сказки» (1797), а также многочисленных романтических поэм, драм и повестей, в которых он идеализировал Средневековье. В частности, поэму Тика «Верный Эккарт и Тангейзер» (1799) часто ошибочно указывают в качестве литературного первоисточника «Тангейзера и состязания певцов в Вартбурге» Вагнера.

83

Вендт Иоганн Амадей (Wendt; 1783–1836), философ и музыкальный теоретик. Окончил гимназию Святого Фомы в Лейпциге, где впервые проявил интерес к музыке. Затем в Лейпцигском университете изучал философию и филологию. В 1804 г. получил степень доктора философии; в 1816 г. стал профессором философии Лейпцигского университета и одновременно куратором университетской библиотеки. Читал лекции по философии, истории, эстетики. Особое внимание уделял вопросам музыкального искусства. В 1829 г. стал профессором философии в институте Георга Августа в Геттингене (Georg-August-Universität Göttingen), где одновременно занимал должность ректора. Наибольшую известность получили его труды «Философия искусства» (1817) и «Жизнь и деятельность Россини» (1824). В качестве музыкального теоретика и эстетика писал многочисленные статьи в Allgemeine Musikalische Zeitung («Всеобщая музыкальная газета») и Zeitung für die elegante Welt («Газета элегантного мира»).

«Король не может умереть» (*исп.*).

85

Часто имя главного героя на русском языке передают, как Лейбальд, но, согласно немецкой транскрипции, правильнее произносить Лойбальд.

86

Готфрид «Гёц» фон Берлихинген цу Хорнберг (Gottfried «Götz» von Berlichingen zu Hornberg; ок. 1480–1563), швабский рыцарь, также известный под прозвищем Железная Рука: в одном из сражений он потерял правую руку, замененную на железный протез. Реальный исторический персонаж у Гёте олицетворяет собой образ идеального рыцаря, терпящего жесточайшие удары судьбы из-за несовершенства человеческой природы: Гёц предан лучшим другом, всех своих людей он потерял, его имя запятнано, сам он, израненный, попадает в темницу. Однако душой он остается чист. Словами его верной жены Елизаветы: «Горе потомству, если оно тебя не оценит!» заканчивается драма.

87

В оригинале у Вагнера «Percy Heißsporn». Имеется в виду реальная историческая личность сэр Генри Перси (Percy; 1364–1403), прозванный Гарри Горячая Шпора (*англ.* Harry the Hotspur). Прославленный английский военачальник, участник шотландских и французских войн. Рыцарь ордена Подвязки. В битве при Оттерберне 5 августа 1388 г. попал в плен, но был выкуплен за 3000 фунтов стерлингов Ричардом II. Губернатор Кале с 1393 по 1395 г. Поссорившись с королем Генрихом IV, поднял в июле 1403 г. мятеж против него. Потерпел поражение и был убит. (Более подробно о нем см. *Устинов В.* Столетняя война и Войны Роз. М., 2007.)

Персонаж исторических хроник Уильяма Шекспира «Король Ричард II» и «Король Генрих IV»; в некоторых переводах на русский язык встречается как Генри Хотспер.

88

«Аделаида» (Adelaide), op. 46., песня для голоса в сопровождении фортепьяно (в первом издании названа кантатой). Стихи Фридриха фон Маттиссона (Matthisson; 1761–1831); ему же посвящена. Сочинена в 1795–1796 гг. Впервые издана в феврале 1797 г.

Конечно, юношеское творение Вагнера перегружено сценами убийств, зловещего колдовства, невероятными событиями, столкновениями с призраками. Однако при всем несовершенстве сюжета, с таким неподражаемым юмором описанного Вагнером в мемуарах, все же очень важно обратить внимание на то, что в нем Вагнер впервые приходит к идее искупительной смерти во имя любви, что впоследствии с блеском воплотит в «Летучем Голландце», «Тангейзере» и «Тристане». Жертвенная всепрощающая Любовь в самом высоком понимании этого слова станет основным лейтмотивом всего творчества Вагнера. Кроме того, именно сочиняя «Лойбальда и Аделаиду» Вагнер впервые задумался о карьере композитора, причем композитора, самостоятельно сочиняющего либретто для своих опер. Поэтому его юношеский опыт в процессе становления личности Вагнера не стоит недооценивать.

90

Микш Иоганн Алоиз (Mieksch; 1765–1845), знаменитый певец и учитель пения. Мальчиком начинал в качестве хориста; в 1786 г. стал певцом придворной церкви в Дрездене; с 1799 г. стал выступать на сцене. Педагогическую деятельность начал в 1801 г. В 1820 г. стал хормейстером Дрезденской придворной оперы. Пожалуй, самой знаменитой ученицей Микша стала Вильгельмина Шрёдер-Девриент.

91

Россини Джоаккино (Rossini; 1792–1868), итальянский композитор. В 1806–1810 гг. занимался в Болонском музыкальном лицее у С. Маттеи. С 1826 г. – королевский композитор и генеральный инспектор пения в Париже. В 1836 г. вернулся в Италию, где с 1845 по 1855 г. был директором Болонского музыкального лицея. В 1855 г. вновь уехал в Париж, где оставался до конца жизни. Россини принадлежат 39 опер. Среди них «Брачный вексель» (1810), «Танкред» и «Итальянка в Алжире» (обе 1813), «Севильский цирюльник» (первоначальное название «Альмавива, или Тщетная предосторожность»; 1816), «Отелло» (1816), «Семирамида» (1823), «Граф Ори» (1828), «Вильгельм Телль» (1829). Кроме опер, Россини написал две симфонии, камерные ансамбли, Stabat Mater (1823), Маленькую торжественную мессу (1863) и др.

«Золушка, или Торжество добродетели» (*итал.* La Cenerentola, ossia La bontà in trionfo), комическая драма в двух действиях Джоаккино Россини. Написана композитором в течение всего трех месяцев! Либретто принадлежит перу Джакопо Ферретти. Премьера состоялась 25 января 1817 года в Риме.

92

Сассароли Филиппе (Sassaroli; 1775–1828), один из последних знаменитых певцов-кастратов; сопранист. Его голос отличался удивительной силой и широтой диапазона. Выступал как в родной Италии, так и в Германии. Его искусство высоко ценили как Джоакки но Россини, так и Карл Мария фон Вебер. С сестрой Вагнера Кларой Сассароли выступал на одной сцене.

93

Клавираусцуг (Klavierauszug; от *нем.* Klavier – «фортепьяно» и Auszug – «извлечение»), переложение для фортепьяно оркестровой или оперной партитуры.

94

Ария Церлины из 4-й сцены I акта оперы В. А. Моцарта «Дон Жуан». В переводе на русский язык известна со словами: «Ну, прибей меня, Мазетто, успокой своё сердечко, смирно буду, как овечка, пред тобою я стоять».

95

Песня К. М. фон Вебера «Lützows wilde Jagd» (*букв.* «Дикие охотники Лютцова»), op. 42, написанная в 1814 г. на стихи поэта Карла Теодора Кёрнера (Körner; 1791–1813). Песня прославляет подвиги корпуса Адольфа фон Лютцова (von Lützow, 1782–1834), немецкого национального героя, возглавившего партизанскую войну в тылу войск Наполеона, организовав так называемые добровольческие «корпуса свободы».

96

«Большой сад» (Grossen Garten), самый большой по площади парк Дрездена, основанный в 1676 г. по приказу будущего курфюрста Саксонского (с 1680) Иоганна Георга III (1647–1691). Дворец построен в 1683 г.

97

Цильман Иоганн Готлиб (Zillmann; 1786–1846), дирижер (Stadtmusikdirektor) городского оркестра в Дрездене, которым он руководил с 1816 по 1843 г.

Вагнер имеет в виду будущего короля (с 1827 г.) Антона I Саксонского, прозванного Благосклонным (Anton der Gütige; 1755–1836), который отличался склонностью к уединению и занятиям музыкой. Он не только играл на нескольких музыкальных инструментах, но и сам писал музыку и даже заслужил признание в качестве композитора.

Вероятно, именно эта известная всем музыкальность монарха и привела Вагнера к ошибке: в конце Ostra Allee на самом деле находился небольшой дворец брата Антона, принца Максимилиана Саксонского (Maximilian von Sachsen; 1759–1838), который был его прямым преемником, т. е. кронпринцем (после волнений 1830 г. Максимилиан передал этот титул своему старшему сыну, будущему королю Фридриху Августу II [1797–1854]). Вполне возможно, что, вспоминая события почти сорокалетней давности и зная, что через год после описываемых событий именно Антон вступил на престол, Вагнер по ассоциации с «дворцом кронпринца» также мог ошибиться относительно его владельца.

«Дворец принца Макса» (Prinz-Max-Palais) находился по адресу Ostra Allee, 22. Максимилиан приобрел его в собственность в 1783 г. и перестроил в неоклассическом стиле. Именно тогда перед входом и появились упоминаемые далее Вагнером две статуи с музыкальными инструментами в руках. Дворец был разрушен в 1890 г. Ныне на его месте находится Дом прессы (Haus der Presse).

99

Остра-Аллее (Ostra Allee), одна из центральных улиц Дрездена, фактически примыкающая к дворцовому ансамблю Цвингер (Zwinger).

Вагнер получил это назначение 2 февраля 1843 г.

101

Моргенрот Франц Антон (Morgenroth; 1780–1847), королевский саксонский концертмейстер и композитор. Начал обучаться игре на скрипке у своего отца; вскоре освоил игру на фортепьяно. В 1798 г. уехал в Варшаву. В 1806 г. вернулся в Дрезден и решил полностью посвятить себя музыке. 4 апреля 1812 г. получил место королевского камер-музыканта. 1 октября 1828 г. назначен вторым концертмейстером, а в 1838 г. стал королевским концертмейстером в Дрездене. Также получил известность и как композитор. Им написаны две увертюры для оркестра, концерты для скрипки, многочисленные песни, вариации.

«Ля». В западноевропейской музыкальной литературе принято следующее буквенное обозначение тональностей, согласно латинскому алфавиту: A («ля»), B («си-бемоль» в русскоязычной и «си» в англоязычной музыкальной теории), H («си» в русскоязычной музыкальной теории), C («до»), D («ре»), E («ми»), F («фа»), C («соль»). Для диезных тональностей к основному обозначению добавляется слог – is– (например, Fis – «фа-диез»); для бемольных – es– (например, Des – «ре-бемоль»), кроме B («си-бемоль»), As («ля-бемоль») и Es («ми-бемоль»). Мажор обозначается словом dur (например, C-dur – «до-мажор»); минор – словом moll (например, f-moll – «фа-минор»). При этом мажорные тональности обозначаются прописными буквами (A-dur, F-dur и т. д.), а минорные – строчными (a-moll, f-moll и т. д.).

103

«Фиделио» (Fidelio), единственная опера Л. ван Бетховена; ор. 72. Либретто основа но на драме «Леонора, или Супружеская любовь» Жана Николя Буйи (Bouilly; 1763–1842). Первоначально Бетховен назвал свою оперу, над которой работал с 1803 по 1805 г., «Леонора» по имени главной героини, самоотверженно спасающей из заключения своего несправедливо осужденного супруга Флорестана. Однако опера успеха не имела. Спустя восемь лет Бетховен заново вернулся к своему произведению; было переделано либретто, написана новая увертюра. Премьера состоялась 22 мая 1814 г. в Вене и на этот раз имела шумный успех. Фиделио («Верный») – это вымышленное имя Леоноры, под которым она проникает в качестве помощника надзирателя в тюрьму, где томится Флорестан.

104

Увертюра «Эгмонт» (Egmont), op. 84; представляет собой первый из девяти номеров, написанных Бетховеном в 1810 г. к одноименной трагедии И. В. Гёте. Сюжет основан на реальных исторических событиях: Ламораль, 4-й граф Эгмонт (Lamoraal van Egmont; 1522–1568), испанский военачальник и нидерландский государственный деятель, возглавил восстание Нидерландских провинций против испанского владычества. Он был казнён накануне начала Нидерландской революции 1568–1648 гг. Но восставшие, воодушевленные его самоотверженностью, в итоге одержали победу.

105

Гевандхауз (*нем.* Gewandhaus; *букв.* Дом одежды*; устар. нем.* «склад сукна»), концертный зал в Лейпциге, построенный на месте Дома гильдии ткачей; отсюда и название. Первый Гевандхауз был построен в 1781 г.; второй – в 1884 г. Он был разрушен в 1944 г. и восстановлен лишь в 1981 г. Теоретически в русских переводах правильнее было бы использовать форму написания и произношения «Гевандхаус», но мы не будем ломать сложившуюся традицию.

106

Седьмая симфония, ор. 92; написана Бетховеном в 1812 г. Пожалуй, одна из наиболее светлых и оптимистичных произведений композитора. Сам Бетховен ставил Седьмую симфонию в число лучших своих сочинений. Впоследствии Вагнер назовет это произведение «апофеозом танца».

107

Ложье Иоганн Бернхард (Logier; 1777–1846), немецкий композитор и музыкальный педагог. Первые уроки игры на флейте, фортепьяно и теории музыки получил у своего отца. После ранней смерти родителей жил с 1784 г. у дяди в Марбурге. В 1791 г. уехал в Великобританию. С 1794 г. был флейтистом в военном оркестре полка маркиза Аберкорна в Ирландии, а затем стал дирижером этого оркестра. В 1807 г. полк был расформирован, но Ложье остался в Ирландии, получив место органиста в Вестпорте. В 1809–1810 гг. служил органистом; затем музикдиректором в Королевском театре в Дублине. Одновременно Ложье систематически давал уроки музыки. Богатый опыт позволил ему разработать собственную оригинальную методу музыкального образования, которую он запатентовал в 1814 г.: хиропласт (рукодержатель), прибор, регулирующий положение руки при игре на фортепьяно). В 1822–1826 гг. жил в Берлине, затем вернулся в Лондон и стал почетным членом Королевской академии музыки. В 1829 г. он отправился в Дублин, где снова занялся преподаванием. Умер в Дублине.

108

«Метод генерал-баса» *(нем.)*. На английском языке – Logier's practical thorough-bass (нем. перев. 1819). Также Вагнер мог пользоваться еще одной книгой Ложье: System der Musik-Wissenschaft und der praktischen Composition mit inbegriff-dessen was gewoehnlich unter dem Ausdrucke General-Bass verstanden wird (1827).

Генерал-бас (*нем*. Generalbass, *букв*. «общий бас»), цифровое обозначение басовой партии (цифры обозначают созвучия), на основе которого строится аккомпанемент. Условность записи подразумевает для исполнителя навык импровизации. Пособия по генерал-басу в качестве теории построения и соединения аккордов можно считать первыми учебниками по гармонии.

109

Вик Иоганн Готтлоб Фридрих (Wieck; 1785–1873), музыкальный педагог. Окончил гимназию Святого Фомы в Лейпциге, после чего продолжил образование на богословском факультете Университета имени Мартина Лютера Галле-Виттенберг (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg). Однако дальнейшая его жизнь была связана с музыкой. Сам Вик брал частные уроки у Иоганна Алоиза Микша. Преподавал вокал и игру на фортепьяно. В частности, его дочь Клара Вик училась музыке именно у своего отца, так же как ее будущий муж Роберт Шуман. Кстати, с девяти лет у Вика занимался музыкой и Ганс фон Бюлов.

110

Роберт Шуман (Schumann; 1810–1856), немецкий композитор, дирижер, музыкальный критик, педагог. Один из самых значительных композиторов первой половины XIX века. Родился в Цвиккау в семье книгоиздателя и писателя Августа Шумана (1773–1826). Уже в возрасте 10 лет начал сочинять. Рано приобщился также к профессиональной литературной работе, составляя статьи для энциклопедии, выходившей в издательстве его отца. В 1830 г. начал брать профессиональные уроки фортепиано у Ф. Вика и композиции у Г. Дорна. Мысль о карьере профессионального пианиста пришлось оставить после того, как Шуман повредил руку. Тогда он серьёзно занялся композицией и одновременно музыкальной критикой. В 1834 г. он основал одно из влиятельнейших музыкальных периодических изданий – «Новый музыкальный журнал» (Neue Zeitschrift für Musik), который имел огромное влияние на развитие музыкального искусства в Германии. В течение многих лет он сам писал в журнал под различными псевдонимами статьи и боролся с так называемыми филистерами, то есть с теми, кто своей ограниченностью и отсталостью тормозил развитие музыки. Круг друзей-единомышленников, объединившихся вокруг журнала, Шуман назвал «Давидсбундом» (по имени библейского царя, победившего филистимлян). В 1840 г. Лейпцигский университет присвоил Шуману звание доктора философии.

111

Мюллер Кристиан Готлиб (Müller; 1800–1863), скрипач, композитор, дирижер. Первоначально обучался игре на скрипке и кларнете. Сильное влияние оказало на него творчество Л. ван Бетховена, с произведениями которого он познакомился еще в юности. Позже Мюллер по рекомендации Людвига Шпора два года обучался композиции у Карла Марии фон Вебера. В 1825 г. Мюллер переехал в Лейпциг и получил место скрипача в оркестре Гевандхауза (см. ниже). Тогда же написал одно из самых известных своих произведений: концерт для тромбона и оркестра Esdur, op. 5. С 1831 по 1838 г. руководил музыкальным обществом «Эвтерпа» (см. ниже). В 1838 г. Мюллер получил место музикдиректора в Альтенбурге. 24 марта 1840 г. в альтенбургском театре с успехом прошла премьера его сказочной оперы «Рюбецаль» (Rübezahl). Вторая опера, «Олеандо» (Oleando), была окончена в 1859 г. Кроме того, Мюллеру принадлежат пять симфоний, написанных в период с 1832 по 1837 г.: № 1 g-moll; № 2 c-moll; № 3 F-dur; № 4 D-dur и № 5 a-moll. Главное произведение композитора, оратория «Христос на кресте», было впервые исполнено в Страстную пятницу 1853 г. в Альтенбурге.

С 1829 по 1831 г. Мюллер давал уроки гармонии и основ дирижирования Рихарду Вагнеру. Кстати, именно Мюллер впервые дирижировал 15 декабря 1832 г. вагнеровской Первой симфонией C-dur. 10 января 1833 г. в Гевандхаузе симфония прозвучала снова, после чего получила положительную оценку прессы.

Не путать с Иоганном Кристианом Готлибом Мюллером, министром образования Королевства Саксония (см. ниже).

«Фантазии в манере Калло» *(нем.)*.

113

Крейслер (Kreissler) – композитор и капельмейстер, литературный двойник Гофмана, герой его «Крейслерианы», последним произведением которой фактически стал роман «Житейские воззрения кота Мурра».

Креспель (Krespel) – персонаж новеллы Гофмана «Советник Креспель», входящего в цикл «Серапионовы братья»; чудаковатый юрист, страстно влюбленный в музыку и создающий скрипки.

114

Штеркель Иоганн Франц Ксаверий (Sterkel; 1750–1817), композитор и придворный капельмейстер в Майнце. Автор более 100 произведений, в числе которых: десять симфоний, две увертюры, шесть концертов для фортепьяно с оркестром, шесть трио для 2 скрипок и виолончели, струнный квинтет, скрипичные и фортепьянные сонаты, романсы.

115

Штамиц (Стамиц) Карл Филипп (Stamitz; 1745–1801), композитор и скрипач. Первые уроки игры на скрипке получил от отца. В 1762 г. получил место скрипача в придворном оркестре. С 1770 г. начал концертную деятельность в качестве скрипача-виртуоза (играл также на альте). В 1775 г. совершил гастрольную поездку в Санкт-Петербург. Автор двух опер (обе утеряны), пятидесяти симфоний, около шестидесяти концертов для различных инструментов с оркестром и многочисленных других камерных произведений.

116

Штейбельт (Штайбельт) Даниэль (Даниил) Готлиб (Steibelt; 1765–1823), композитор, педагог и пианист-виртуоз. В 1805 г. написал «Школу фортепьянной игры». В 1809 г. переехал в Санкт-Петербург, где давал уроки игры на фортепьяно. Как композитор является автором опер «Ромео и Джульетта» (1793), «Золушка» (1810), нескольких концертов для фортепьяно с оркестром. Широкую известность в свое время получили его фортепьянные пьесы «Пожар Москвы» и «Торжественный марш на вход в Париж Его Величества императора Александра I».

117

Швейцарская хижина (полное название Швейцарская хижина Кинчи в Розентале; Kintschys Schweizerhäuschen im Rosental), историческое кафе в Лейпциге в парке Розенталь. Его строителем и первым хозяином был уроженец Давоса кондитер Георг Кинчи (Kintschy; 1794–1876), именем которого кафе и называли. Оно было открыто в 1824 г. и вскоре стало традиционным местом встреч литераторов, художников, издателей и музыкантов, превратившись в своеобразный культурный центр Лейпцига. Здесь бывали Генрих Маршнер, Генрих Лаубе, Фридрих Ницше, Рихард Вагнер. Кафе имело музыкальную эстраду, и оркестр Швейцарской хижины (das Kaffeemusik-Orchester) славился на весь Лейпциг. В 1844–1845 гг. кафе было реконструировано. В 2001 г. старое здание снесено. Ныне на его месте находится ресторан «Hacienda Las Casas». Его адрес: Pfaffendorferstraße, 29 (территория Лейпцигского зоопарка; «Южно-Американский регион»).

118

Ключ – при записи музыки знак, ставящийся в начале каждого нотоносца и определяющий месторасположение нот на нотном стане. Употребляются три ключа: скрипичный (или ключ G [«соль»]), басовый (или ключ F [«фа»]) и альтовый (или ключ C [«до»]). Относительно этих трех «ключевых» нот и рассчитываются остальные звуковысотные позиции. Так как на пяти линейках нотного стана, а также между ними можно разместить только 11 различных по высоте нот, то для расширения диапазона применяют так называемые добавочные линейки. С их помощью диапазон записываемого произведения расширяется до 20 нот и даже более. В то же время диапазон звучания, например, фортепьяно составляет 52 ноты. При этом большое количество добавочных линий было бы крайне неудобно. Использование трех ключей как раз и позволяет этого избежать, регулируя звуковысотные позиции для основных тесситур (преобладающего расположения звуков по высоте в музыкальном произведении по отношению к диапазону голоса или музыкального инструмента) на уровне середины нотного стана.

В альтовом ключе пишутся преимущественно партии для альта и тромбона.

119

Сестра Вагнера Клара в 1829 г. вышла замуж за известного оперного певца Генриха Вольфрама (Wolfram; 1800–1874).

120

Музикдиректор (*нем.* Musikdirektor), должность музыкального руководителя в австро-германской традиции XVIII–XX вв. Существовали Universitätsmusikdirektor (музыкальный руководитель университета), Diözesanmusikdirektor (музыкальный руководитель прихода), Stadtmusikdirektor (музыкальный руководитель города; в наиболее крупных городах Generalmusikdirektor). Музикдиректор нес ответственность за широкий круг вопросов, от собственно управления концертами и сочинения музыки для них до обучения студентов. Позднее, в XIX веке, в круг обязанностей музикдиректора входило руководство как симфоническим оркестром, так и оперной труппой.

121

Струнный квартет № 12 Es-dur, op. 127 (1825 г.). Этот квартет Бетховена во многом сродни его Девятой симфонии – одного из самых любимых произведений Вагнера.

122

Гуммель Иоганн Непомук (Hummel; 1778–1837), австрийский композитор, пианист, педагог. Ученик Моцарта, Сальери и Альбрехтсбергера. Автор 9 опер, 5 балетов, 7 концертов для фортепьяно с оркестром, кантат, месс, фортепьянных сонат, вариаций, рондо, этюдов и др. Интересно отметить, что с 1804 по 1811 г. Гуммель служил капельмейстером в Кишмартоне (Айзенштадте) у князя Николауса II (Миклоша Йожефа II) Эстерхази-Галанта (Esterházy de Galántha; 1765–1833), где познакомился с Адамом Листом (1776–1827), отцом Ференца Листа, будущего друга и тестя Вагнера. В 1811 г. Гуммель переехал в Веймар. По первоначальному желанию Адама Листа он должен был стать учителем Ференца. Но запрошенная Гуммелем слишком высокая цена за уроки не позволила этому плану осуществиться.

123

Пятая симфония c-moll; op. 67 (1808 г.); именно о теме рока в этой симфонии сам Бетховен сказал: «Так судьба стучится в дверь».

Девятая симфония d-moll; op. 125 (1824 г.); последняя часть (Presto) включает в себя часть «Оды к радости» (Ode an die Freude) Фридриха Шиллера в исполнении солиста и хора. Здесь Бетховен впервые в истории музыки ввел в симфонию человеческий голос. Напомним, что Девятая симфония была одним из самых любимых произведений Рихарда Вагнера.

124

Имеется в виду одна из крупнейших музыкально-издательских фирм «Шотт» (Schott), первоначально основанная в 1770 г. в Майнце Бернхардом Шоттом (1748–1809). Его преемниками стали сыновья Иоганн Андреас (1781–1840), Иоганн Йозеф (1782–1855) и Адам Йозеф (1794–1840). Они же открыли филиалы фирмы – «Сыновья Б. Шоттта» (B. Schott's Söhne) – в Лейпциге, Париже, Лондоне и др. В 1855 г. фирму возглавил внук Бернхарда Франц Филипп Шотт (1811–1874), с которым тесно сотрудничал Вагнер. Фирма стала известной в 1824 г., благодаря изданию последних сочинений Бетховена. Впоследствии именно фирма «Шотт» выпустила полное собрание сочинений Вагнера. Музыкальное издательство «Schott» существует и в настоящее время.

125

Торжественная месса (*лат.* Missa Solemnis) D-dur; op. 123. Вторая месса Бетховена, написанная в 1819–1823 гг. Первое исполнение состоялось в 1824 г.

126

Майзедер Йозеф (Mayseder; 1789–1863), австрийский композитор и скрипач-виртуоз. Свой первый концерт дал в Вене в 1800 г., а уже с 1810 г. получил место концертмейстера оркестра Венской придворной оперы; с 1835 г. – императорский придворный музыкант. Его игру очень высоко оценивал Гектор Берлиоз. В качестве композитора Майзедер писал в основном сочинения для скрипки. В частности ему принадлежат три скрипичных концерта, два концертино, семь струнных квартетов, многочисленные концертные вариации для скрипки и фортепьяно (или гитары), а также Месса (1846).

127

Маршнер Генрих (Marschner) (1795–1861), немецкий композитор и дирижер. Опера «Генрих IV и д'Обинье» была впервые поставлена К. М. фон Вебером в 1820 г. в Дрездене. В 1827–1831 гг. в Лейпциге были поставлены следующие оперы Маршнера: «Вампир» (1828) и «Храмовник и еврейка» (по роману Вальтера Скотта «Айвенго»; 1829). В 1833 г. Маршнер закончил свою лучшую оперу «Ганс Гейлинг», поставленную в этом же году в Берлине. В истории немецкой романтической оперы Маршнеру отводится промежуточное место между Вебером и Вагнером.

Творчеством Маршнера Вагнер был в свое время серьезно увлечен. Кстати, в постановке «Вампира» он лично принимал участие в качестве хормейстера в Вюрцбургском театре в начале 1833 г.

128

Шрёдер-Девриент Вильгельмина (Schröder-Devrient; 1804–1860), немецкая певица-сопрано; ведущая солистка Дрезденской придворной оперы. Гастролировала и в других городах Германии, Италии, Париже, Лондоне, Праге, Риге, Санкт-Петербурге. Европейскую известность получила в партии Леоноры («Фиделио» Бетховена). В 1847 г. оставила оперную сцену и выступала только как камерная певица.

Шрёдер-Девриент стала первой исполнительницей партий Адриано в опере Вагнера «Риенци» (1842), Сенты в «Летучем Голландце» (1843), Венеры в «Тангейзере» (1845). Ее памяти он посвятил очерк «Более чем актриса и певица» (Über Schauspieler und Sänger) (1872 г.).

129

Беккер Карл Фридрих (Becker; 1777–1806), немецкий историк и педагог. Родился в Берлине; окончил университет в Галле (исторический и философский факультеты), после чего занялся преподавательской деятельностью. Но слабое здоровье вынудило его отказаться от преподавания. Целиком посвятил себя написанию исторических книг. Ему принадлежат: трехтомный труд «Мифы Древнего мира» (Erzählungen aus der Alten Welt für die Jugend; 1801–1803), переведенный на русский язык; Die Dichtkunst aus dem Gesichtspunkt des Historikers («Поэзия с точки зрения историка»; 1803) и упоминаемая Вагнером девятитомная «Всемирная история для детей и преподавателей» (Weltgeschichte für Kinder und Kinderlehrer; 1801–1805), также получившая в русском переводе (вернее, частичной переработке В. Мюллера под названием «Древняя история») широкую известность в России.

130

Лёбель Иоганн Вильгельм (Löbell; 1786–1863), немецкий историк и педагог. Получил образование в университетах Гейдельберга и Берлина, где изучал античность, литературу и историю. В 1818 г. переехал в Бреслау, где занялся преподавательской деятельностью. В 1823 г. сделал авторскую переработку «Всемирной истории» Беккера. С 1831 г. был профессором Рейнского университета Фридриха-Вильгельма в Бонне (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn).

131

Зильбергрош (Silbergroschen), серебряный грош; прусская монета достоинством в 3 крейцера (Dreikreuzer), или 1/30 талера, которая являлась в 1821–1873 гг. основной разменной монетой.

132

Июльская революция (Вторая французская революция), восстание, приведшее к отречению Карла X и провозглашению герцога Орлеанского «волей народа королем французов». 27, 28 и 29 июля 1830 г. современники называли «тремя славными днями». В ночь с 27 на 28 июля после выступлений, повлекших столкновения между демонстрантами и войсками, повстанцы разгромили оружейные магазины и соорудили на узких улицах Парижа баррикады. 28 июля центр Парижа фактически был занят восставшими. 29-го народ взял Лувр. 30 июля над дворцом Тюильри развернулось трехцветное знамя, и палата депутатов провозгласила Луи-Филиппа (см. ниже) наместником королевства. 2 августа было подписано отречение Карла X в пользу своего внука. 7 августа палата депутатов предложила герцогу Орлеанскому корону. 9 августа он был коронован как Луи-Филипп I.

133

Лафайет Жильбер (Мари Жозеф Поль Ив Рош Жильбер дю Мотье, маркиз де Ла Файет; de La Fayette; 1757–1834), французский политический деятель; участник Великой французской и Июльской революций, а также Войны за независимость Соединенных Штатов. Во время двух революций был одним из самых влиятельных и популярных людей Франции. 29 июля 1830 г. взял на себя командование национальной гвардией, одновременно являясь членом муниципальной комиссии, исполнявшей обязанности временного правительства. Решительно выступил в поддержку Луи-Филиппа (см. ниже), который по вступлении на престол назначил Лафайета главнокомандующим национальной гвардией. Однако в сентябре 1830 г. Лафайет вышел в отставку, недовольный проводимой Луи-Филиппом политикой. С февраля 1831 г. являлся председателем «Польского комитета» в поддержку польского восстания. Он призывал к войне против России на стороне восставших поляков. В 1833 г. основал оппозиционный «Союз защиты прав человека».

134

Фридрих Август II (1797–1854), король Саксонии (с 1836 г.) из альбертинской линии династии Веттинов; сын принца Максимилиана и племянник короля Антона I. В 1830 г. стоял во главе комиссии по подавлению революционных волнений в Саксонии. Назначен соправителем своего дяди, бездетного короля Антона I, и объявлен его наследником, после того как принц Максимилиан отказался от наследственных прав на корону.

Вагнер очень симпатизировал этому монарху. Кроме увертюры «Фридрих и свобода», летом 1844 г. он написал «Приветственную песню» к возвращению Фридриха Августа II из Англии, которая была исполнена перед Его Величеством силами 120 музыкантов и 300 певцов.

135

«Гаудеамус», международный студенческий гимн, основанный на средневековой студенческой песне XIII в. Дословный перевод начала гимна – Gaudeamus igitur, juvenes dum sumus – «Будем радоваться, пока мы юны».

136

Паулинум (Paulinum), изначально комплекс зданий доминиканского монастыря Святого Павла и монастырской трехнефной готической церкви Святого Павла (Паулинеркирхе; Paulinerkirche; освящена в 1240 г.). В 1543 г. секуляризован и передан Лейпцигскому университету. Располагался на Augustusplatz. Церковь Святого Павла являлась местом захоронения университетских профессоров. В 1943 г. практически все университетские здания были разрушены, кроме церкви Святого Павла. Однако, 30 мая 1968 г. по политическим мотивам (возле церкви собирался кружок диссидентов, в первую очередь студентов и преподавателей) церковь взорвали, что было абсолютно бессмысленно с градостроительной точки зрения. Ныне Паулинум частично восстановлен, правда, первоначальный вид церкви напоминают только окна и крыша. Теперь он объединяет университетскую церковь, актовый зал и университетскую библиотеку (в бывшем монастырском здании).

137

Халлишен Тор (Hallischen Tor; «ворота на Галле»), одни из четырех средневековых ворот города; в северной части; недалеко от Брюля. Ныне не сохранились.

138

Во времена Вагнера и вплоть до сегодняшнего дня студенчество в Германии представляло собой своеобразную элитарную касту. Студенческая молодежь стремилась приобщиться к идеалам рыцарства, наглядной демонстрацией чего являлась даже сама униформа студенческих корпораций, отдаленно напоминавшая военную, а также особое отношение к личному оружию – олицетворению доблести и средству защиты чести и достоинства. Фактически студенческие братства становились закрытыми клубами со своими строго соблюдаемыми традициями, к которым относились, в частности, дуэли на холодном оружии. Верность своей корпорации бывшие выпускники университетов сохраняли и сохраняют на протяжении всей жизни.

139

В XVII в. этим термином называли студентов-первокурсников (от *лат.* Penna – «перо»). Традиционное соперничество между студентами младших и старших курсов заставляло первых объединяться в союзы и в прямом смысле слова завоевывать свое «место под солнцем» (часто эти союзы собирались еще и по территориальному признаку). Особенно характерным такое явление было для протестантских университетов.

140

Студенческие корпорации разделялись по принципу отношения к фехтованию и дуэлям на «фехтующие» и «нефехтующие». К последним относились различные религиозные братства. Для остальных дуэли составляли неотъемлемую часть студенческой жизни.

141

Вагнер описывает атрибуты настоящей парадной студенческой униформы, которая носилась представителями руководящего состава корпорации во время участия в особо торжественных, церемониальных мероприятиях, таких как юбилей университета, праздничные собрания корпорации, свадьбы, похороны и т. д. В частности, к парадной униформе относились белые рейтузы или белые брюки, а также сапоги с высокими голенищами или сапоги для верховой езды со шпорами, у австрийцев именовавшиеся Kanonen. Кстати, в оригинале Вагнер использует именно термин Kanonenstiefeln.

142

Одна из категорий студенческих корпораций, землячество, членство в которой было открыто для уроженцев определенной географической области.

143

Имеется в виду торжественное посвящение в фуксы (см. ниже).

144

Члены корпорации «Саксония» (Saxonia Leipzig) носили трехцветные ленты темно-синего, светло-голубого и белого цветов.

145

Вагнер имеет в виду Грани, коня Сигурда из «Старшей Эдды»: Регин, воспитатель Сигурда (аналог Миме у Вагнера), посоветовал юноше выбрать себе боевого коня. Встреченный Сигурдом одноглазый странник (аналог Вотана) сказал, что лишь тот конь достоин героя, который сможет справиться с бурным потоком. Последовав мудрым указаниям, Сигурд загнал лошадей, пасшихся на лугу, в стремительные воды реки, но лишь один конь переплыл до другого берега, а затем вернулся обратно. И при этом ничуть не устал! Этого коня и взял себе Сигурд и назвал его Грани. Грани был рожден от восьминогого коня Слейпнира, принадлежащего Одину, поэтому и отличался необычной силой, выносливостью и бесстрашием. Впоследствии в трактовке Вагнера «боевой конь Нибелунгов» – Гране, конь валькирии Брюнгильды, верхом на котором она бросается в погребальный костер Зигфрида.

На «боевого коня» указывает и прозвище приятеля Вагнера: Lope – «скачки», «бег вприпрыжку» (*нем.*).

146

Гейне Генрих (Heine; 1797–1856), немецкий поэт и публицист. Поступил на юридический факультет Боннского университета, но гораздо больше его привлекали лекции по филологии и истории литературы. В 1820 г. Гейне перешел в Гёттингенский университет, но был исключен за вызов на дуэль. В 1821–1823 гг. учился в Берлинском университете, где прослушал курс лекций по философии у Гегеля. В 1827 г. было выпущено в свет первое полное издание поэтического сборника «Книга песен». В период с 1826 по 1831 г. написаны «Путевые картины», считающейся реалистичным «портретом» современной Гейне Германии. В мае 1831 г. Гейне покинул родину навсегда и переехал во Францию как политический эмигрант. Политическим «портретом» Франции могут служить написанные Гейне «Французские дела» (1832) и «Лютеция» (1840–1847). Художественная жизнь Франции отражена в очерках «Французские художники» (1831) и письмах «О французской сцене» (1837). Кроме того, в памфлете «Людвиг Бёрне» (1840) Гейне критиковал политические взгляды самого Бёрне, а также идеологию «Молодой Германии». Следует отметить еще сборник «Современные стихотворения» (1843–1844), поэму «Атта Тролль» (1843) и «Германия, зимняя сказка» (1844). С 1846 г. Гейне был прикован к постели вследствие неизлечимой болезни, наложивший отпечаток также и на его характер. Но творчества он не оставил: в 1851 г. была напечатана книга стихов «Романсеро», в 1853–1854 гг. – «Признания», отличающиеся особенно горькой иронией относительно окружающей поэта действительности.

Упорно считается, что Р. Вагнер использовал в качестве литературной основы своего «Летучего Голландца» новеллу Гейне «Мемуары г-на Шнабелевопского». Это не соответствует действительности.

147

Скорее всего, имеется в виду Мюллер Иоганн Кристиан Готлиб (Müller; 1776–1836), немецкий юрист и государственный деятель, первый министр образования Королевства Саксония. С 1818 г. являлся придворным советником юстиции в Дрездене. С мая 1821 г. был членом комиссии по уголовным делам и делам благотворительности. Во время беспорядков 1830 г. был назначен в Комиссию по восстановлению общественного спокойствия и послан в Лейпциг. Получил почетное гражданство города Лейпциг, а также степень почетного доктора при юридическом факультете Лейпцигского университета. Однако от положения правительственного чиновника в Лейпциге отказался и был назначен директором Третьего Департамента земельного правительства в Дрездене. За выдающиеся заслуги 1 декабря 1831 г. получил должность министра образования, на которой оставался до конца жизни.

С одним из его сыновей, Германом Мюллером, офицером Саксонской армии и другом Р. Вагнера, был роман у Вильгельмины Шрёдер-Девриент (см. ниже).

148

Студенческие дуэли правильнее следует называть «мензурным фехтованием» (Bestimmungsmensur; Mensurfechten; Mensur; от *лат.* mensura – «мера»). Особенность его состоит в том, что во время дуэли соперники неподвижно стоят напротив друг друга и обмениваются ударами, не сходя с позиции. Расстояние между ними вычислялось в каждом конкретном случае индивидуально и зависело от длины рук дуэлянтов. Целью поединка никогда не ставилось убийство соперника. Дуэли затевались практически исключительно из-за стремления самоутвердиться, заслужить авторитет. Поэтому очень часто (как и в описываемом случае) вызов носил надуманный характер. В то же время студент, не ответивший вызовом на оскорбление или насмешку, подлежал исключению из корпорации. Более того, согласно традициям, каждый бурш в период обучения в университете должен был хотя бы один раз принять участие в дуэли.

Наиболее распространенным студенческим оружием являлась рапира (Rapier) с длинным (около 85 см) клинком диаметром около 1 см, кончик которой срезался под прямым углом для снижения травматизма. Чаще ее называли «шлэгер» (Schläger; Mensurschläger). Упоминаемый Вагнером поединок «на кривых саблях» был менее распространен. В качестве оружия использовались сабли (Fechtsäbel; Säbel) с изогнутым клинком и гардой из стальных прутьев. Дуэлянты наносили удары лишь самым кончиком клинка; при этом им разрешалось двигать всей рукой, а не только кистью, как при фехтовании «шлэгером».

149

Граф Зольмс-Текленбург Карл Альвилль (Solms-Tecklenburg; 1809–1876), один из наиболее активных членов корпорации «Саксония». Владел поместьем Рюкерсдорф (Rückersdorf) в Рудных горах (Эрцгебирге; Erzgebirge).

150

Фукс (Fuchs; Fux – *букв.* «лис»), новичок, изъявивший желание стать полноправным членом корпорации. Испытательный срок обычно проходил от одного до нескольких семестров. Для фукса первым шагом к вступлению в корпорацию являлся обряд посвящения, в ходе которого он получал основные элементы студенческой униформы – фуражку (Studentenmütze) и ленту фукса (Fuchsenband). В период пребывания в статусе фукса у студента не было особых привилегий, кроме обращения на «ты», без соблюдений формальностей, к любым членам корпорации, даже гораздо более старшим по возрасту.

Вагнер опускает подробности собственного посвящения; напомним, что оно было проведено без испытательного срока, практически сразу с получением студенческого билета; в противном случае он не имел бы права носить цвета своей корпорации.

151

Имеются в виду члены высшего руководящего состава студенческой корпорации, как правило, избиравшиеся на один семестр: председатель (Senior) и спикер (Sprecher). К среднему составу относились вице-председатель (Consenior), вице-спикер (Sprecherstellvertreter) и инструктор-фехтовальщик (Fechtwart), а к младшему – помощник председателя (Subsenior) и секретарь или делопроизводитель (Schriftwart).

152

Lippert – скорее всего, производное от *нем.* fippert – «дрожал от жадности».

153

То есть членов лейпцигской студенческой корпорации «Маркомания» (Burschen schaft «Markomannia Leipzig»), «отпочковавшейся» в 1827 г. от старейшей в Саксонии студенческой корпорации «Германия» (Leipziger Germania), основанной 7 июня 1818 г. Интересно отметить, что одним из членов «Маркомании» был в свое время Роберт Шуман.

Помимо самих дуэлянтов, именовавшихся «паукантами» (Paukant), в поединке было обязательным участие судьи, двух секундантов, двух помощников секундантов (Testant), двух распорядителей протокола, двух «шлеппфуксов» (Schleppfuchs), а также двух врачей (Paukarzt). Судьей назначался представитель той корпорации, в которую не входили участники дуэли. В обязанности помощника входил подсчет ударов и попаданий. «Шлеппфуксы» проверяли оружие в перерывах между партиями поединка. Врачи оказывали первую медицинскую помощь, а также определяли момент завершения дуэли в зависимости от тяжести полученных ран.

155

Kommers (Commers), традиционное собрание студенческой корпорации, проводимое достаточно регулярно. В частности, именно во время «коммерсов» проходили церемонии посвящения в фуксы.

156

Аномальное покраснение кожи, вызванное избыточным приливом крови к капиллярным сосудам. Также – кожное заболевание воспалительного характера.

157

Ритуал «Landesvater-Stechen», одна из старейших традиций немецкого студенчества. Название можно приблизительно перевести как «Пронзание во имя властителя» (*нем.*). Суть ритуала состояла в том, что два лучших друга снимали свои головные уборы и, держа на вытянутой руке, протыкали их друг у друга собственным «шлэгером». «Пронзание» скреплялось рукопожатием, что символизировало нерушимость товарищеских уз. Впоследствии разрез на головном уборе зашивался серебряной или золотой нитью. Ритуал «Landesvater-Stechen» представляет собой разновидность церемоний братания и восходит к средневековой германской церемонии присяги на верность сюзерену.

158

Ландскнехт (Landsknecht), старинная азартная игра. При игре используется колода в 52 карты. Однако, учитывая, что играть может любое количество участников, а желающих больше шести, то добавляется еще одна колода и т. д. В начале игры все игроки сбрасываются в запасной фонд (банк, который в конце игры делится поровну между всеми участниками, если не был сорван). Банкомет ставит некую сумму. Сидящий слева от него игрок выбирает ставку: либо всю сумму, предложенную банкометом, либо только ее часть. Если ставка частичная, то остаток суммы уступается в пользу других игроков. Следующие игроки также могут выбирать, на какую часть суммы, предложенной банкометом, они будут играть. Если на полную сумму не наберется претендентов, то остальная часть суммы оплачивается из банка. Когда ставки сделаны, банкомет открывает две верхние карты, первую (свою) кладет справа от себя, вторую (игроков) слева. Затем вынимается из колоды по одной карте и выкладывается на стол между картами банкомета и игроков. Наконец, выпадает карта, совпадающая с какой-либо из выложенных на столе. Если выпадает правая карта, выигрывает банкомет, если левая, то игроки. При проигрыше банкомета он выплачивает выигрыш игрокам и передает свои права следующему. При выигрыше он получает с игроков ту часть суммы, на которую они претендовали. Если ставка была частичной, то оставшуюся ее часть банкомат добирает из банка. При этом он имеет право как передать свои права следующему игроку, так и объявить новую сумму и продолжить игру.

159

Дорн Генрих Людвиг Эгмонт (Dorn; 1804–1892), немецкий композитор и дирижёр; одно время был другом молодого Вагнера. В 1823 г. Дорн начал изучать право в Берлине, однако быстро отказался от этого занятия ради музыки. В 1826 г. написал первую оперу «Оруженосцы Роланда» (Rolands Knappen) на либретто собственного сочинения. Служил музикдиректором в родном Кёнигсберге, в 1830 г. занял пост капельмейстера в Лейпцигском придворном театре, был наставником Роберта Шумана и Клары Вик по композиции. С 1836 г. занял должность музикдиректора в Рижском Немецком театре, в 1843–1849 гг. возглавлял в Кёльне оркестр Кёльнского концертного общества. С 1849 г. Дорн жил и работал в Берлине, был капельмейстером Придворного театра, некоторое время преподавал в Новой академии музыки Теодора Куллака, сотрудничал в «Новой берлинской музыкальной газете». Основные сочинения: оперы: «Нищенка» (Die Bettlerin; 1828), «Парижский судья» (Der Schöffe von Paris; 1838), «Английский флаг» (Das Banner von England; 1841), «Нибелунги» (Die Nibelungen; 1854), комическая опера «Один день в России» (Ein Tag in Russland; 1856).

160

Вайс Кристиан (Weiß; 1774–1853), философ и педагог. Родился в семье священника; обучался в гимназии Святого Николая, специализируясь в философии, филологии, теологии и естественных науках. Получив степень доктора философии (диссертация De cultu divino interno et externo recte iudicando [Leipzig 1796]), преподавал на философском факультете Лейпцигского университета. В 1801 г. был профессором философии в лицее города Фульда (Fulda); в 1808 г. принял должность директора в одной из школ в Наумбурге-на-Заале (Naumburg a.d. Saale), откуда в 1816 г. переехал в Мерзебург (Merseburg) в 29 км от Лейпцига.

Основные философские труды Вайса: Über die Behandlungsart der Geschichte der Philosophie auf Universitäten (Leipzig, 1799); Lehrbuch der Logik, nebst einer Einleitung zur Philosophie überhaupt und besonders zu der bisherigen Metaphysik (Leipzig, 1801); Beiträge zur Erziehungskunst, zur Vervollkommnung sowohl ihrer Grundsätze als ihrer Methode (Leipzig, 1804); Untersuchungen über das Wesen und Wirken der menschlichen Seele. Als Grundlegung zu einer wissenschaftlichen Naturlehre derselben (Leipzig 1811); Über Grund, Wesen und Entwicklung des religiösen Glaubens; Beiträge zur Würdigung der rationalen Ansicht von Christus (Leipzig, 1845); Betrachtungen über Rationalismus und Offenbarung, ein Versuch zur Verständigung (Leipzig, 1846).

161

Вайнлих Кристиан Теодор (Weinlig; Weinlich; 1780–1842), музыкальный педагог. Талант к музыке проявлял с детства, однако с 1797 по 1803 г. изучал в Лейпцигском университете юриспруденцию. Впоследствии карьере адвоката предпочел серьезные занятия музыкой. Два года занимался композицией в Италии, в Болонье, у Станислао Маттеи (см. ниже). Вернувшись в Дрезден, стал преподавателем музыки и вскоре занял место кантора в гимназии Святого Креста. В 1817 г. подал в отставку, после чего давал частные уроки вплоть до 1823 г., когда после смерти кантора церкви Святого Фомы Иоганна Готфрида Шихта занял его место. Автор нескольких теоретических и методических работ, среди которых Theoretisch-praktische Anleitung zur Fuge (Dresden, 1845). Как композитор писал преимущественно для хора, но большой известности так и не достиг.

Вайнлих учился непосредственно у Станислао Маттеи (Mattei; 1750–1825), монаха-францисканца и композитора, который в свою очередь получил музыкальное образование у падре Джованни Баттиста Мартини (Martini; 1706–1784), теоретика и историка музыки, педагога, композитора, капельмейстера, певца, скрипача и клавесиниста. Маттеи был любимым учеником падре Мартини и впоследствии стал его другом и исповедником. В 1772 г. Маттеи был рукоположен в сан священника; в 1776 г. утвержден на должности заместителя капельмейстера монастырской церкви Святого Франциска. После смерти своего учителя падре Мартини в 1784 г. Маттеи стал там капельмейстером. В 1804 г. был принят на место преподавателя контрапункта в филармонический лицей в Болонье (ныне Консерватория имени Джованни Баттисты Мартини). Среди учеников Маттеи были Джоаккино Россини и Гаэтано Доницетти.

163

Плейель Игнац Йозеф (Pleyel; 1757–1831), австрийский композитор, музыкальный издатель. Ученик Й. Гайдна. С 1783 г. был регентом церковной капеллы в Страсбурге. С 1791 по 1795 г. жил в Лондоне; с 1795 г. переселился в Париж, где основал музыкальное издательство, а в 1807 г. открыл фортепианную фабрику «Плейель». Автор оперы «Ифигения в Авлиде» (1785) и «Гимна Свободе» для хора и оркестра (1791). Известность, как композитору, принесли Плейелю струнные квартеты, одобренные Моцартом (всего им написано 45 струнных квартетов). Также им сочинено 30 симфоний; 2 фортепианных концерта, 2 скрипичных концерта, 4 виолончельных концерта и другие камерные ансамбли и фортепианные пьесы, в т. ч. 12 сонат.

164

«Брейткопф и Гертель» (Breitkopf & Härtel; более правильное произношение – Брайткопф, Хэртель), старейшее музыкальное издательство в мире. Было основано 27 января 1719 г. в Лейпциге Бернхардом Кристофом Брейткопфом (1695–1777). Первоначально печатало религиозную литературу; первое музыкальное издание – сборник немецких песен Musicalisches Gesang-Buch – было опубликовано в 1736 г. Издательство Брейткопфа сотрудничало с ведущими немецкими и австрийскими композиторами, в частности с Георгом Филиппом Телеманом и Йозефом Гайдном. В 1770 г. здесь было публиковано первое стихотворение юного Иоганна Вольфганга Гёте. В 1795 г. компаньоном издательства стал Готфрид Кристоф Гертель (1763–1827). В 1798 г. издательством, именуемым теперь двумя фамилиями, были начаты два масштабных проекта: издание полного собрания сочинений Моцарта и выпуск еженедельной «Всеобщей музыкальной газеты». С 1800 г. фирма «Брейткопф и Гертель» тесно сотрудничала с Людвигом ван Бетховеном. В 1807–1872 гг. фирма также стала заниматься производством роялей, на которых играли, в частности, Ференц Лист и Клара Шуман. В 1835 г. во владение фирмой вступил старший сын Готфрида Гертеля Герман Гертель (1803–1875). Его брат Раймунд Гертель (1810–1888) являлся компаньоном и соуправляющим. Именно с ними имел в свое время дело Р. Вагнер. Фирма существует и по сей день.

165

Маттэи Генрих Август (Matthäi; 1781–1835), немецкий скрипач и музыкальный педагог. В 1803 г. играл в составе различных театральных оркестров Лейпцига в качестве солиста. В 1804 г. совершенствовал свое мастерство в Париже у французского скрипача, композитора и дирижера Родольфа Крейцера (Rodolphe Kreutzer; 1766–1831). В 1806 г. вернулся в Лейпциг, выступал как солист, а затем занял в оркестре Гевандхауза место помощника концертмейстера. В 1808 г. при учреждении квартета солистов Гевандхауза получил место первой скрипки (концертмейстера). Также вел активную педагогическую деятельность.

Вагнер ошибается. Ко времени описываемых им событий Маттэи уже покинул Лейпциг (с 1818 г.) и проживал в Нойштрелице (Neustrelitz), где занимал должность музикдиректора.

166

Поленц Кристиан Август (Pohlenz; 1790–1847), немецкий дирижер, органист, композитор. В 1814 г. поступил в Лейпцигский университет, где изучал право. Одновременно занимался музыкой, которой в итоге отдал предпочтение. В 1817 г. получил место органиста церкви Святого Павла (Paulinerkirche), затем в 1821 г. стал органистом в церкви Святого Фомы (Thomaskirche). В период с 1827 по 1835 г. Поленц возглавлял оркестр Гевандхауза. В частности именно под его управлением были впервые исполнены юношеские произведения Вагнера: увертюра d-moll и симфония C-dur (23 февраля 1832). О его деятельности на посту капельмейстера оркестра Гевандхауза см.: *Dörffel A.* Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig (Leipzig, 1884). Помимо работы с оркестром, Поленц был знаменит в Лейпциге в качестве первоклассного педагога по вокалу. В качестве композитора писал преимущественно вокальные произведения, в первую очередь песни, такие как чрезвычайно популярные в свое время Matrosenlied и Der kleine Tambour Veit.

167

Имеется в виду симфония № 41 («Юпитер»), написанная Моцартом в 1788 г. Четвертая часть – Molto allegro – представляет собой сочетание сонатного аллегро с тройной фугой.

168

Увертюра «Кориолан» (Coriolan-Ouvertüre), op. 62, была написана Бетховеном в 1807 г. Сюжет основан на жизнеописании римского полководца Гая Марция, жившего в V в. до н. э. Свое прозвище он заслужил на поле брани, отличившись при взятии Кориол. Согласно «Сравнительным жизнеописаниям» Плутарха (одной из любимых книг Бетховена), Кориолан был изгнан из Рима, в отместку перешел на сторону его врагов – вольсков – и осадил родной город. Римляне направили к Кориолану послов, но полководец от любых переговоров отказался. Тогда с просьбой о пощаде пришли к Кориолану его жена Волумния вместе с его матерью Ветурией и двумя его детьми. Сердце Кориолана дрогнуло, он отступил. Вольски сочли его предателем и убили. Кориолан – герой одноименных трагедий У. Шекспира (1608) и австрийского драматурга Генриха-Йозефа Коллина (1771–1811).

169

Фугато (*итал.* fugato, букв. – «подобно фуге»), полифоническое сочинение, разработанное наподобие фуги, но, в отличие от нее, не имеющее полифонической репризы. Чаще всего является составной частью произведений крупной формы.

170

Палаццези Матильда (Palazzesi; 1802–1842), знаменитая певица-сопрано, гастролировавшая преимущественно в Германии, Италии и Испании. Начала свою карьеру певицы в Пезаро. Получила ангажемент в итальянскую труппу Дрезденской Королевской оперы 7 сентября 1824 г. Ее дебют состоялся 13 ноября в партии Зельмиры в опере «Зельмира» (1822) Дж. Россини. В составе итальянской труппы оставалась вплоть до ее роспуска в 1832 г. Состояла в браке с композитором и флейтистом Анжело Савинелли (Savinelli; 1800–1870).

171

Музыкальное общество «Эвтерпа» (Euterpe), камерный оркестр, существовавший в Лейпциге с 1824 по 1886 г. Изначально представлял собой общество музыкантов-любителей, объединенных просветительской идеей популяризации музыки среди населения. В первую очередь в «Эвтерпу» входили молодые начинающие музыканты. Традиционным днем еженедельных концертов, проводимых обществом, был вторник; концертный сезон длился с октября по март. Билеты распространялись преимущественно среди добровольных подписчиков; однако часть их поступала и в свободную продажу. Постепенно популярность оркестра настолько возросла, что он одно время даже стал соперничать с оркестром Гевандхауза.

172

Раупах Эрнст-Беньямин-Соломон (Raupach; 1784–1852), немецкий драматург. Родился в Силезии, учился в Галле. Карьеру начинал в России в качестве преподавателя философии и истории: сначала был учителем в частном доме, а с 1816 по 1822 г. – профессором педагогического института. Однако подвергся обвинению в вольнодумстве и должен был оставить кафедру и покинуть Россию. Автор многочисленных пьес, ныне утративших свое литературное значение. Раупах всегда старался идти на поводу у публики, чем и объясняется его успех у современников. Кроме того, он автор одной из первых драматических обработок «Песни о Нибелунгах» («Nibelungenhort»). Также Раупах писал и рассказы, изданные в 1821 и 1833 гг.

173

Энцио (Enzio, *итал.* производное от Heinz – уменьшительного нем. Heinrich; 1220–1272), король Сардинии (с 1238 г.), побочный сын императора Фридриха II Гогенштауфена. В 1241 г. разбил при Мелории генуэзский флот. Успешно боролся на стороне гибеллинов (сторонников императорской власти и противников усиления влияние Римского папы) в Северной Италии. Но в битве у реки Фоссальта в 1249 г. попал в плен к болонцам. Пробыл в плену до самой смерти.

174

Третья симфония Es-dur (Eroica; «Героическая»), op. 55; написана Бетховеном в 1803–1804 гг.

175

Рохлиц Иоганн Фридрих (Rochlitz; 1769–1842), немецкий прозаик, драматург и музыкальный писатель. Учился в гимназии Святого Фомы. Изучал композицию, теологию, а также посещал класс органа и фортепьяно. Первые же сочинения, посвященные искусству – Blicke in das Gebiet der Künste und der praktischen Philosophie (1796) и Einige Ideen über Anwendung des guten Geschmacks (1796) – позволили Рохлицу заслужить авторитет в музыкальном мире. Этот авторитет еще больше укрепился, когда под эгидой фирмы «Брейткопф и Гертель» Рохлиц стал основателем и редактором издания Allgemeine musikalische Zeitung (до 1818 г.; оставался сотрудником до 1835 г.). В своих сочинениях пропагандировал музыку И. С. Баха и Л. ван Бетховена. В частности, именно перу Рохлица принадлежат разборы восьми симфоний Бетховена. Кроме того, Рохлиц с 1805 г. был членом дирекции Гевандхауза. Рохлиц был дружен и состоял в переписке с И. В. Гёте, Э. Т. А. Гофманом, Ф. Шиллером. На тексты Рохлица писали музыку Л. Шпор, К. М. фон Вебер, Ф. Шуберт. Основные сочинения Рохлица: Zeichnungen von Menschen nach Geschichte und Erfahrung (2 Bd., 1794); Charaktere interessanter Menschen (4 Bd., 1799–1803); Kleine Romane und Erzählungen (3 Bd., 1807); Neue Erzählungen (2 Bd., 1816); Für ruhige Stunden (2 Bd., 1828); Für Freunde der Tonkunst (4 Bd., 1824–1832).

176

Имеется в виду Нестор, царь Пилоса, сын Нелея и Хлориды. Согласно древнегреческой мифологии, Нестор участвовал в охоте на Калидонского вепря, в которой принимали участие лучшие и храбрейшие сыны Эллады, был аргонавтом и участником Троянской войны. Согласно Овидию, сражался в битве с кентаврами. В «Илиаде» и «Одиссее» Нестор представлен глубоким стариком, который, однако, отличается храбростью, превосходит всех опытностью и мудростью, за что и пользуется всеобщим уважением.

В нарицательном значении Нестор олицетворяет собой опытного вождя, старейшину, общепризнанного руководителя.

177

Польское восстание 29 ноября 1830 г. – 21 октября 1831 г. (польск. Powstanie listopadowe), национально-освободительное восстание против власти Российской империи на территории Царства Польского, Литвы, частично Белоруссии и Правобережной Украины. Велось под лозунгом восстановления «исторической Речи Посполитой» в границах 1772 г. 4 декабря было сформировано Временное правительство, в Петербург были посланы делегаты для переговоров с русским правительством. Польские условия сводились к следующему: возвращение восьми воеводств; соблюдение конституции; вотирование налогов палатами; соблюдение гарантий свободы и гласности; гласность заседаний сейма; охрана королевства исключительно собственными войсками. За исключением первого, эти требования не выходили за рамки Венской конвенции 1815 г., гарантировавшей конституционные права Польши. Николай I, однако, не обещал ничего, кроме амнистии. Когда 25 января 1831 г. об этом было сообщено сейму, последним немедленно был принят акт о низложении Николая I и запрете представителям династии Романовых занимать польский престол. 5–6 февраля главные силы русской армии несколькими колоннами вступили в пределы Царства Польского. 14 февраля произошло сражение при Сточеке. Это первое сражение войны оказалось удачным для поляков и чрезвычайно подняло их дух. Польская армия заняла позицию при Грохове, прикрывая подступы к Варшаве. 19 февраля началась битва при Грохове. Первые атаки русских были отбиты поляками, однако 25 февраля поляки оставили позицию и отступили к Варшаве. Поляки поставили своей целью атаковать русскую гвардию, которая находилась между Бугом и Наревом, в деревнях вокруг Остроленки. 26 мая последовал горячий бой под Остроленкой; польская армия численностью 40 000 человек была разбита 70-тысячной русской армией. 19 августа началось обложение Варшавы. 6 сентября, после ожесточенного артиллерийского обстрела, русская пехота пошла в атаку. Варшава была взята. Остатки основной польской армии к началу октября перешли в Пруссию и там были разоружены. Оставались только гарнизоны Модлина и Замостья; Модлин сдался 8 октября, Замостье – 21 октября. 26 февраля 1832 г. было объявлено, что Царство Польское становится частью России, упразднялись сейм и польское войско. Старое административное деление на воеводства было заменено делением на губернии, на территорию

Польши распространялись действовавшие во всей России монетная система, система мер и весов.

Во всей Европе восстание было встречено с большим сочувствием, а его поражение воспринималось как национальная трагедия польского народа. В частности, именно такое отношение к польским событиям выразили В. Гюго, Г. Гейне и П.-Ж. Беранже. В России, естественно, преобладали противоположные настроения; особенно показательными в этом отношении стали два стихотворения А. С. Пушкина: «Клеветникам России» и «Бородинская годовщина». Стихотворение «Клеветникам России» обращено к депутатам французской палаты и французским журналистам; «Бородинская годовщина» написана по поводу взятия предместья Варшавы Праги 26 августа 1831 года – в день годовщины Бородинской битвы.

178

Пятая симфония, ор. 67; написана Бетховеном в 1804–1808 гг.

179

Тышкевич Винцент (Tyszkiewicz; 1792–1839 (?)), граф, польский военный деятель. Родился в Галиции; получил образование в Вильне (с 1918 г. Вильно; ныне Вильнюс). На военной службе с 1809 г. Один из руководителей Польского восстания 1830–1831 гг. После поражения восстания эмигрировал в Саксонию, а оттуда – во Францию.

180

Бем Юзеф Захариаш (Józef Zachariasz Bem; 1794–1850), польский генерал, главно-командующий войск венгерской революции 1848 г., фельдмаршал турецкой армии. Закончил артиллерийское училище в Варшаве. Участвовал в войне 1812 г. на стороне французов. Самое активное участие принял в Польском восстании 1830–1831 гг. Отличился в боях при Доманицах, Иганье и Остроленке. Был назначен главнокомандующим польской артиллерией. После поражения восстания бежал сначала в Германию, затем в Париж. Там пытался создать Польский легион, чтобы бороться на стороне Педру I в гражданской войне в Португалии, однако из этого ничего не вышло. Принимал непосредственное участие в революционных событиях 1848 г.: во время мартовского восстания в Вене организовал сопротивление правительственным войскам; после капитуляции бежал в Венгрию, где под предводительством Лайоша Кошута боролся против австрийских и русских войск. В июле 1849 г. потерпел поражение под Темешваром и Германштадтом. Однако продолжал сопротивление и лишь после еще одного поражения под Темешваром бежал в Турцию. Там Бем принял ислам. Под именем Амурат-паши занялся преобразованием турецкой армии. По настоянию России и Австрии он в 1850 г. был выслан в Алеппо (Сирия). В ноябре того же года во главе турецкой армии подавил восстание арабского населения против христиан, но силы его оказались подорванными и в декабре Бем скончался.

Ныне Брно.

182

Штраус Иоганн (отец) (Strauß; 1804–1849), австрийский композитор, скрипач и дирижер. Родоначальник музыкальной династии Штраусов. В 1825 г. организовал свой собственный оркестр, получивший широкую известность в странах Европы. Кроме того, в Вене наибольшую популярность приобрел как дирижер венских придворных балов. Прославился в первую очередь как мастер танцевальной музыки; один из создателей т. н. венского вальса. Композиторское наследие Штрауса насчитывает 251 произведение (из них 152 вальса).

183

Театр «Ан дер Вин» (Theater an der Wien; *букв.* «Театр на реке Вена»), один из наиболее известных музыкальных театров Вены. Находится в 6-м округе Мариахильф (Mariahilf). Театр был построен в 1798–1801 гг. для труппы Эмануэля Шиканедера (Schikaneder; 1751–1812), актера, певца, режиссера, либреттиста, композитора и импресарио. Именно ему принадлежит либретто «Волшебной флейты» Моцарта, в которой он также был первым исполнителем партии Папагено. В память о Шиканедере одни из ворот театра «Ан дер Вин» носят название «Ворота Папагено» (Papagenotor). Театр был открыт 13 июня 1801 г. С тех пор он был тесно связан с именем Бетховена. В частности, именно на сцене «Ан дер Вин» прошла премьера его оперы «Фиделио» 20 ноября 1805 г.

184

Букв. «Приключения Фортуната на воде и на суше». Комическая трехактная опера австрийского композитора Адольфа Мюллера-старшего (Müller; 1801–1886; настоящая фамилия Шмид [Schmid]), написанная им в 1829 г.

Фортунат – герой средневекового романа (впервые напечатан в 1509 г.), ставшего одной из самых знаменитых народных книг в Германии. Роман о Фортунате представляет собой сложное переплетение жанров, включающее восточную сказку, притчу, рыцарский роман, плутовской роман и др. Особое место уделено теме путешествий Фортуната, куда тот пускается со своим слугой Леопольдом с целью познать мир. Интересно отметить, что к сюжету о Фортунате в 1553 г. обращался Ганс Сакс (см. ниже).

185

Глюк Кристоф Виллибальд (Ritter von Gluck; 1714–1787), австрийский композитор, реформатор итальянской оперы-сериа и французской лирической трагедии. В 1731–1734 гг. учился на философском факультете Пражского университета. Одновременно брал частные уроки музыки и пел в хоре церкви Св. Иакова. В 1736 г. переехал в Милан, где полностью посвятил себя музыке. В 1741 г. состоялась премьера первой оперы Глюка «Артаксеркс». В 1752 г. Глюк поселился в Вене; в 1754 г. получил место дирижера и композитора придворной оперы. В Вене началась деятельность Глюка как оперного реформатора. Он объявил войну «костюмированному концерту» и подавляющему композиторов диктату примадонн. Глюк стал первым композитором, стремящимся превратить оперную сцену в драматическую. Первым шагом в том направлении стала опера «Орфей и Эвридика» (1762); следующим – «Альцеста» (1767). Глюк объявил принцип подчинения музыки поэтическому тексту, что для его времени было поистине революционным. При этом именно Глюку принадлежит идея преодоления номерной структуры оперы (он объединял отдельные эпизоды в большие сцены), а также трактовка увертюры не как отдельного концертного номера, предваряющего оперу, но непосредственного ее введения в действие. Все эти нововведения нашли воплощение в операх «Парис и Елена» (1770), «Ифигения в Авлиде» (1774), «Армида» (1777). Следующий период творчества Глюка связан с Парижем. Именно там прошли премьера его героической оперы «Армида» (1777), «Ифигении в Тавриде» (1779), написанной по мотивам трагедии Еврипида, и «Эхо и Нарцисс» (1779). Кроме написанных композитором свыше сорока опер, Глюку принадлежит также ряд симфоний или увертюр, концерт для флейты с оркестром (G-dur), шесть трио-сонат для 2 скрипок и генерал-баса, а также три балета: «Александр» (1765), «Семирамида» (1765) и «Китайский сирота». Глюк явился непосредственным предшественником Вагнера на пути реформирования оперного искусства и создания музыкальной драмы.

186

Опера французского композитора Луи-Жозефа-Фердинана Герольда (Эрольда; Hérold; 1791–1833). Музыкальное образование получил в Парижской консерватории. Лауреат Римской премии (1812 г.). Писал преимущественно комические оперы. Всего им написано свыше 20 опер, среди которых «Погонщик мулов» (1826), «Иллюзия» (1829), «Луг писцов» (1832). Кроме того, им написаны балеты «Сомнамбула» (1827), «Тщетная предосторожность» (1828), «Спящая красавица» (1829) и др., а также две симфонии.

В основу сюжета оперы «Цампа, или Мраморная невеста» легла легенда XII в., согласно которой один римлянин в день своей свадьбы, шутя, надел обручальное кольцо на палец мраморной статуи Венеры. Когда же он попытался снять кольцо, палец статуи согнулся, и ему не удалось это сделать. В брачную ночь в спальню новобрачных явился демон в образе богини Венеры и объявил, что юноша отныне обручен именно с ним. Обратившись за помощью к священнику, который в свое время не брезговал занятиями магией, римлянину удается избавиться от злых чар. Однако священник заплатил за это собственной жизнью.

Впоследствии отголоски демонической трактовки языческой Венеры найдут отражение в «Тангейзере» Вагнера.

187

Кэрнтнертор-театр (Kärntnertortheater, Theater am Kärntner Tor; букв. «Театр у Каринтийских ворот»), один из наиболее знаменитых театров Вены в XVIII–XIX вв. Первое здание было открыто в 1709 г. Но в 1761 г. оно сгорело. Новое здание построено в 1763 г. Театр приобрел статус Имперского и королевского придворного театра (Kaiserliches und Königliches Hoftheater zu Wien). В его репертуаре были в основном оперные и балетные спектакли. Однако после постройки нового здания Венской придворной оперы Кэрнтнертор-театр был закрыт (17 апреля 1870 г.; последним спектаклем был «Вильгельм Телль» Дж. Россини). Ныне на месте театра находится гостиница Sacher.

188

Театр в Йозефштадте (Theater in der Josefstadt), старейший из сохранившихся театров Вены, расположен в 8-м районе города. Он был открыт в 1788 г. и функционирует до сих пор.

189

Один из т. н. «Букетных залов», находящихся в комплексе Театра в Йозефштадте. *Букв.* «Ресторан Маленьких букетов» (*нем.*).

190

Керубини Луиджи (Cherubini; 1760–1842), французский композитор и педагог; по происхождению итальянец. С 1788 г. обосновался в Париже. Во время Великой французской революции писал марши для оркестра Национальной гвардии, а также гимны и хоровые произведения патриотической направленности. В 1816 г. стал профессором Парижской консерватории, затем, в 1822–1841 гг., был ее директором. Наибольшего успеха как композитор достиг в жанре оперы. Наиболее известны «Лодоиска» (1791), «Элиза» (1794), «Медея» (1797), «Два дня» (1800; в России ставилась под названием «Водовоз»), «Али-Баба, или Сорок разбойников» (1833).

191

Вебер Бедржих Дивиш (Фридрих Дионис) (*чеш.* Bedřich Diviš Weber, *нем.* Friedrich Dionys Weber; 1766–1842), чешский композитор и музыкальный педагог. Один из основателей «Общества содействия развития музыки в Чехии». Один из основоположников Пражской консерватории, которую возглавлял с 1811 г. и до смерти. Одновременно преподавал в ней композицию. Одним из многочисленных учеников Вебера был Игнац Мошелес (см. ниже). Автор оперы «Король духов» (1800), кантаты «Избавление чехов» (1797), зингшпилей, а также ряда камерных и оркестровых сочинений. Кроме того, Вебер собрал и впервые опубликовал сборник народных песен «Коловратская рукопись» (1820). Его перу принадлежит учебник «Теоретический и практический курс гармонии и генерал-баса» (Theoretisch-praktisches Lehrbuch der Harmonie und des Generalbasses; 1830–1834).

192

Китль Ян Бедржих (Kittl; также Иоганн Фридрих Киттль; 1806–1868), чешский композитор. Учился музыке в Праге и одновременно изучал право. Начинал карьеру в качестве государственного чиновника, но музыку не оставлял. В 1829 г. написал Реквием. В 1840 г. решил окончательно посвятить себя музыке и вышел в отставку. В 1843–1865 гг. возглавлял Пражскую консерваторию. Автор нескольких опер, среди которых наибольшую известность получила опера «Бьянка и Джузеппе, или Французы у ворот Ниццы» (Bianca und Giuseppe oder Die Franzosen vor Nizza), написанная в 1848 г. по либретто Р. Вагнера. Кроме того, написал 4 симфонии, несколько хоров, песни. Автор учебника игры на органе (1861).

193

Пародия на начальные строки «Поруки» Ф. Шиллера:

Мерос проскользнул к Дионисию в дом,
Но скрыться не мог от дозорных, —
И вот он в оковах позорных.
Тиран ему грозно: «Зачем ты с мечом
За дверью таился, накрывшись плащом?» —
«Хотел я покончить с тираном». —
«Распять в назиданье смутьянам!»

(*Перевод В. В. Левика*)

194

Фон Линдпайнтнер Петер Йозеф (von Lindpaintner; 1791–1856), немецкий композитор и дирижер. Родился в Кобленце. С 1819 г. переехал в Штутгарт. Ранние произведения написаны им в жанре зиншпиля, однако под влиянием К. М. фон Вебера он обратился к романтической опере. Среди последних особую известность получил Der Vampyr (1828). Также Линдпайнтер писал в жанре большой оперы (см. ниже): Die Bürgschaft (1834), Lichtenstein (1846). В свое время популярностью пользовались и следующие оперы композитора: Die Prinzessin von Cacambo (1815); Die Sternkönigin (1815); Das Christusbild, oder Kunstsinn und Liebe (1816); Die Rosenmädchen (1818); Sulmona (1823); Der Bergkönig (1825); Die Amazone, oder Der Frauen und der Liebe Sieg (1831); Die Macht des Liedes (1836); Die Genueserin (1839); Die sicilianische Vesper (1843); Giulia, oder die Corsen (1853); Libella (1855).

195

Апель Гвидо Теодор (Apel; 1811–1867), немецкий писатель, поэт и драматург. Сын Августа Апеля. Учился в гимназии Святого Николая, где познакомился с Вагнером, и они стали друзьями. С 1830 по 1834 г. изучал юриспруденцию в Лейпцигском и Гейдельбергском университетах. В начале 1860-х гг. Апель занимался увековечиванием памяти героев «Битвы народов» и на свои средства установил 44 памятника, т. н. Apelsteine. Прославился в первую очередь своими драмами, а также многочисленными лирическими стихотворениями. Среди его произведений наибольшую известность получили: Columbius (1835); Melusine (1844); Der Hausarzt (1848); Professor Mispel (1854); Günther von Schwarzburg (1856); Nähkätchen (1858); Die Tochter des Präsidenten (1858); Dichters Liebe und Heimath (1859).

196

Имеется в виду бетховенский вокальный цикл «К далекой возлюбленной» (An die ferne Geliebte), op. 98, 1815–1816 гг. Цикл состоит из 6 песен: № 1 «На холме стою, мечтая (Auf dem Hügel sitz ich spähend);

№ 2 «Там, где волен, могуч» (Wo die Berge so blau);

№ 3 «Тучки, по небу плывите» (Leichte Segler in den Höhen);

№ 4 «Эти тучки, там высоко» (Diese Wolken in den Höhen);

№ 5 «В объятьях весенних ликует земля» (Es kehret der Maien, es blühet die Au)

№ 6 «Для тебя, моей любимой» (Nimm sie hindenn, diese Lieder).

Цикл имеет подзаголовок Liederkreis, т. е. букв. «круг песен» (нем.).

197

Бюшинг Иоганн Густав Готлиб (Büsching (1783–1829), немецкий археолог, германист и фольклорист. Изучал юриспруденцию в Галле, но карьеру юриста не сделал. Совместно со своим другом и единомышленником Фридрихом Генрихом фон дер Хагеном он собрал и издал в 1807 г. сборник немецких народных песен (Sammlung deutscher Volkslieder), затем в 1808 г. – сборник немецких средневековых стихов (Deutsche Gedichte des Mittelalters), а 1809 г. – т. н. Книгу любви (Buch der Liebe). Благодаря усилиям Бюшинга были сохранены и систематизированы многие уникальные литературные памятники, хранящиеся в библиотеках и архивах монастырей. Был архивистом и инспектором по надзору за хранением произведений искусства. В 1816 г. во Вроцлаве Бюшинг защитил докторскую диссертацию и в 1817 г. стал профессором средневековой истории. Его научные изыскания лежали в первую очередь в области истории средневекового искусства (Geschichte der deutschen Kunst des Mittelalters; Geschichte der altdeutschen Baukunst), истории рыцарства (Geschichte des deutschen Ritterwesens) и археологии (Deutsche Altertümer mit Benutzung der Altertümersammlung). Кроме того, он считается одним из основоположников германистики.

198

Лаубе Генрих (Laube; 1806–1884), немецкий писатель, с 1830-х гг. один из главных представителей радикальной группы «Молодая Германия» (члены «Молодой Германии» вели литературную борьбу с идеализацией Средневековья и уходом в религиозный мистицизм, что было характерно для немецкого романтизма того времени), друг Вагнера. Автор таких романов, как «Молодая Европа» (1833–1837), «Немецкая война» (1865–1866). Впоследствии Лаубе отошел от идеалов «Молодой Германии» и во время революции 1848 г. был членом Франкфуртского национального собрания (см. ниже). Будучи редактором Zeitung fur die elegante Welt, играл заметную роль в культурной жизни Германии. В 1849–1867 гг. служил директором Венского Hofburgtheater'a.

199

Бёрне Карл Людвиг (Börne; наст. имя Иуда Лейб Барух [Juda Löb Baruch]; 1786–1837), немецкий писатель и публицист. С 1803 г. изучал право в Галле и Гейдельберге. В 1818 г. принял лютеранство и сменил имя. Тогда же начал свою литературную деятельность. Бёрне считается родоначальником жанра фельетона. Из-за конфликтов с властями эмигрировал в Париж. Активно боролся за эмансипацию евреев. При этом считал, что миссия еврейского народа с появлением христианства выполнена, и необходима скорейшая ассимиляция. Бёрне признан после Генриха Гейне наиболее значительным немецким писателем-евреем XIX в.

200

Роберт Эрнст Фридрих Людвиг (Robert; 1778–1832), немецкий драматург, прозаик, поэт, публицист и переводчик. Писал также либретто для К. М. фон Вебера, Л. Шпора и Ф. Мендельсона-Бартольди. В 1813–1814 гг. состоял атташе Российской миссии при Вюртембергском дворе. В 1815 г. настоящую известность Роберту принесла трагедия «Сила обстоятельств» (Die Macht der Verhältnisse). Как переводчик, Роберт специализировался на французской литературе; много переводил для театра. Его перу принадлежат более 25 пьес, а также стихи и новеллы.

201

Мейербер (Meyerbeer) Джакомо (настоящее имя Якоб Либман Бер, Beer) (1791–1864), французский композитор, пианист, дирижер. Происходил из немецкой еврейской семьи. Был учеником М. Клементи (фортепьяно) и Г. Й. Фоглера (теория музыки, композиция). В 1827–1842 гг. и с 1846 г. жил и работал в Париже, где его постоянным либреттистом был Эжен Скриб (см. ниже). Создатель жанра так называемой большой оперы: «Роберт-Дьявол» (1830), «Гугеноты» (1835), «Пророк» (1849). Творчество Мейербера оказало серьезное влияние на развитие европейского оперного искусства. Во времена Вагнера успех в Париже начинающего композитора практически всецело зависел от благосклонности Мейербера.

202

Гоцци Карло (Gozzi; 1720–1806), итальянский драматург, создатель жанра фьябы – оригинальной театральной сказки. При создании своих фьяб Гоцци в основном использовал фольклорные сюжеты, а также некоторые принципы комедии дель арте. Именно фьябы принесли ему наибольшую известность. Гоцци – автор десяти фьяб: «Любовь к трём апельсинам» (1761), «Ворон» (1761), «Король-олень» (1762), «Турандот» (1762), «Женщина-Змея» (1762), «Зобеида» (1763), «Счастливые нищие» (1764), «Синее Чудовище» (1764), «Зелёная Птичка» (1765), «Дзеим, царь джиннов, или Верная раба» (1765). Кроме того, им написаны двадцать три трагикомедии в т. н. стиле «комедии плаща и шпаги», а также «Бесполезные воспоминания о жизни Карло Гоцци, написанные им самим и им же со смирением опубликованные» (1797).

203

Оссиан (*англ.* Ossian; точнее Ойсин [Oisin]), легендарный кельтский бард III в. Прославился, благодаря мистификации Джеймса Макферсона (Macpherson; 1736–1796), шотландского поэта, якобы «переводившего» поэмы Оссиана. На самом деле эти поэмы, представляющие собой вольные обработки подлинных кельтских преданий, были написаны самим Макферсоном. «Поэмы Оссиана» оказывали огромное влияние на всю европейскую литературу вплоть до середины XIX в. Лучшую общую характеристику им дал И. В. Гёте словами своего Вертера: «В какой мир вводит меня этот великан! Блуждать по равнине, когда кругом бушует буря и с клубами тумана, при тусклом свете луны, гонит души предков слушать с гор сквозь рев лесного потока приглушенные стоны духов из темных пещер и горестные сетования девушки над четырьмя замшелыми, поросшими травой камнями, под которыми покоится павший герой, ее возлюбленный!» («Страдания молодого Вертера»).

Хоф (Заале) (Hof [Saale]), город в Германии, в земле Бавария, подчиненный административному округу Верхняя Франкония.

205

Хаузер Каспар (Kaspar Hauser; 1812(?)–1833), один из самых таинственных людей XIX в. Уже юношей был найден в Троицын день 1828 г. в Нюрнберге; он с трудом держался на ногах и объяснялся в основном жестами и обрывками фраз. Его происхождение так и осталось загадкой. Впоследствии получил прозвище Дитя Европы. Пять лет спустя был убит; убийца не был пойман и так же остался неизвестным, как и сама причина убийства.

206

Паэр Фердинандо (Раёr; 1771–1839), итальянский композитор и дирижер; работал преимущественно в Париже, где занимал должность придворного капельмейстера с 1807 г. С 1834 г. был инспектором, а с 1837-го – преподавателем Парижской консерватории. Сочинял преимущественно оперы, среди которых наибольшую известность получили «Камилла, или Подземелье» (1799), «Леонора, или Супружеская любовь» (1804; сюжет тот же, что и «Фиделио» Бетховена), «Агнесса» (1809) и др.

207

Беллини Винченцо Сальваторе Кармело Франческо (Bellini; 1801–1835), итальянский композитор. Крупнейший мастер бельканто. Учился в Неаполитанской консерватории. Автор 11 опер. Среди них наибольшую известность получили «Пират» (1827), «Чужестранка» (1829), «Заира» (1829), «Капулетти и Монтекки» (1830), «Сомнамбула» (1831), «Норма» (1831), «Беатриче ди Тенда» (1833), «Пуритане» (1835).

208

Мюллер Александр (Müller; 1808–1863), немецкий композитор и пианист. Получил музыкальное образование под руководством И. Н. Гуммеля. В 1833 г. познакомился и подружился с Рихардом Вагнером. В 1834 г. переехал в Цюрих, где основал собственный хор. В 1852–1863 гг. являлся дирижером городского оркестра. Композиторское наследие Мюллера включает оперы Die Flucht nach der Schweiz («Бегство в Швейцарию») и Die Mühle von St. Alderon oder die beiden Galeerensklaven («Мельница Санкт-Альдерон, или Два галерника»), а также многочисленные сочинения для фортепьяно. Среди учеников Мюллера был, в частности, Вильгельм Баумгартнер (см. ниже).

209

Дуодецима (от *лат.* duodecimus – двенадцатый), музыкальный интервал шириной в двенадцать ступеней. «Взять одной рукой дуодециму» значит обладать или очень крупной рукой, или в высшей степени большой растяжкой между пальцами.

210

Рингельгардт Фридрих Зебальд (Ringelhardt; 1785–1855), актер, режиссер, директор театра. В 1804–1806 гг. учился на юриста в университете в Галле. Однако уже в 1806 г. дебютировал в Магдебургском театре в качестве актера. В 1808–1809 гг. играл в театрах Дрездена и Лейпцига; в 1809–1810 гг. – в Немецком театре в Риге. В 1812–1816 гг. гастролировал в Бреслау, Брюнне, Вене, Пеште и Праге. В 1816 г. стал директором театра в Бремене; с 1822 по 1832 г. был директором театра в Кёльне; в 1832–1844 гг. – в Лейпциге; в 1845–1850 гг. – в Риге.

211

Хаузер Франц (Hauser; 1794–1870), немецкий певец и музыкальный педагог. Дебютировал в 1817 г. в Праге в партии Зарастро («Волшебная флейта» Моцарта). Пел в театрах Касселя, Дрездена, Вены, Лейпцига, Берлина, Бреслау, Франкфурта-на-Майне, Страсбурга, Штутгарта, Мюнхена. Гастролировал вместе с В. Шрёдер-Девриент в Лондоне (1832 г.). С 1846–1864 гг. возглавлял Мюнхенскую Высшую школу музыки. Автор многочисленных песен, а также учебника «Уроки пения для учителя и ученика» (Gesanglehre für Lehrer und Lernende), изданного в Лейпциге в 1866 г.

212

Имеется в виду опера итальянского композитора Джованни Паизиелло (Паэзиелло) (Paisiello; Paesiello; 1740–1816). В 1776–1784 гг. был придворным композитором в Санкт-Петербурге. В 1784 г. стал придворным композитором и капельмейстером короля Неаполитанского. В 1802–1803 гг. руководил личной капеллой Наполеона I. Автор более 100 опер, оказавших влияние на творчество Моцарта и Россини.

Опера «Севильский цирюльник, или Тщетная предосторожность» была написана композитором на сюжет П. О. К. де Бомарше в 1776 г.

213

«Фра-Дьяволо, или Гостиница в Террачине» (Fra-Diavolo ou L'Hôtellerie de Terracine), трехактная комическая опера французского композитора Даниэля-Франсуа-Эспри Обера (см. ниже).

214

Бирай Готтлоб Бенедикт (Bierey; 1772–1840), немецкий композитор и дирижер. Ученик Теодора Вайнлиха. Выступал сначала в Лейпциге и Дрездене; затем в 1807–1828 гг. стал капельмейстером в театре в Бреслау. С 1829 г. жил и работал в Висбадене, куда был вынужден переехать для поправки здоровья, а затем в Майнце, Лейпциге, Веймаре. В конце жизни вновь поселился в Бреслау. Его композиторское наследие, кроме песен, одной симфонии (1801), кантат и хоров, составляют 26 опер и оперетт, пользовавшихся в свое время широкой популярностью. Среди них особенного внимания заслуживает опера Wladimir, Fürst von Nowgorod («Владимир, князь Новгородский», 1806), за которую он получил прозвище Rossini von Nowgorod (Россини Новгородский). Кроме того, известностью пользовались следующие оперы и оперетты Бирая: Liebesabenteuer oder Wer zuletzt lacht, lacht ambesten (1794), Der Mädchenmarkt (1794), Jery und Bätely (1795), Der Schlaftrunk (1795), Der Zauberhain (1799), Das Blumenmädchen oder besser Die Rosenkönigin (1802), Clara, Herzogin von Bretannien (1803), Rosette, das Schweizer Hirtenmädchen (1806), Der Überfall (1808), Die Gemsenjäger (1811), Almazinde oder Die Höhle Sesam (1813), Pyramus und Thisbe (1814).

215

Гейнзе (Хайнзе) Иоганн Якоб Вильгельм (Heinse; 1746–1803), немецкий поэт, писатель и переводчик. Наибольшую известность получил его роман «Ардингелло, или Счастливые острова» (Ardinghello, oder die glückseligen Inseln, 1787). В нем прославляются такие социальные идеалы автора, как «царство свободы, красоты и ничем не стесненной радостной чувственности в духе древних греков». Другие произведения Гейнзе, оказавшие серьезное влияние на современников, – Hildegard von Hohenthal (1795–1796) и Sinngedichte (1771). Кроме того, Гейнзе прославился своими переводами: Begebenheiten des Enkolp, aus dem Satyrikon des Petron übersetzt («Похождения Энкольпа, перевод из “Сатирикона” Петрония», 1773), «Laidion, oder die Eleusinischen Geheimnisse» («Лайдион, или Элевсинские мистерии», 1774), Anastasia und das Schachspiel («Анастазия и игра в шахматы», 1803) и др. Особенную известность Гейнзе впоследствии приобрел в среде членов «Молодой Германии».

216

Билинская вода (*нем.* Biliner Sauerbrunn; *чешск.* Bílinská kyselka), сильно минерализованная щелочная лечебно-минеральная вода. Источник находится в городе Билина (Bilina), расположенном в долине реки Билина между городами Теплице и Мост. Он был открыт в начале XVIII в.; в 1712 г. прочищен, и с этого времени начал использоваться.

217

«Немая из Портичи» (La muette de Portici), пятиактная опера французского композитора Даниэля-Франсуа-Эспри Обера (см. ниже). Была написана в 1828 г. и считается первой оперой, принадлежащей к жанру «большой оперы» (см. ниже).

218

“Сицилийская вечерня» – национально-освободительное восстание, поднятое на Сицилии 30 марта 1282 г. против власти Карла Анжуйского, брата французского короля Людовика Святого. Сигналом к восстанию послужил колокольный звон, призывающий верующих на вечернюю службу – отсюда и название. Анжуйская ветвь Дома Капетингов находилась у власти с 1268 г., после утраты потомками Сицилии и Неаполя. Вождем восстания и последовавшей за ним национально-освободительной войны был Джованни ди Прочида (da Procida; ок. 1225 – ок. 1299), бывший врач Фридриха II и его сына Манфреда. В ходе войны сицилийцы были вынуждены обратиться за помощью к Арагонской династии, власть которой с тех пор утвердилась на Сицилии. Война закончилась в 1302 г.

В 1855 г. Дж. Верди написал одноименную оперу на этот исторический сюжет.

219

Букв. «кто вместо кого» (*лат.*), путаница, недоразумение, заключающееся в том, что одно лицо или понятие принято за другое.

220

Бетман Генрих Эдуард (Bethmann; 1774–1857), немецкий актер и театральный директор. В 1803 г. женился на знаменитой актрисе Бетман-Унцельман (см. ниже). В 1794–1815 гг. служил в Придворном театре в Берлине (Hoftheater in Berlin). После смерти жены в 1815 г. на долгое время отошел от дел. Однако с 1826 г. возвратился на сцену и в разное время руководил театрами в Аахене, Дессау, Кёнигсберге и Магдебурге.

221

Бетман-Унцельман Кристиана Фридерика Августина Конрадина (Bethmann-Unzelmann; 1760–1815; урожденная Флиттер [Flittner]) знаменитая немецкая драматическая актриса и оперная певица. Законодательница мод и кумир, в первую очередь берлинской публики. О ее популярности свидетельствует, в частности, Э. Т. А. Гофман: «…завсегдатаи беседуют, спорят о войне и мире, о том, какие в последний раз были на мадам Бетман башмачки – серые или зеленые». (Цит. по: *Гофман Э. Т. А.* Кавалер Глюк // Крейслериана. Житейские воззрения кота Мурра. Дневники. М., 1972. С. 9).

222

Музыкальная постановка по сюжету пьесы Der böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt («Злой дух Лумпацивагабундус, или Беспутная неразлучная тройка») (1833) Иоганна Непомука Эдуарда Амброзиуса Нестроя (Nestroy; 1801–1862), австрийского драматурга-комедиографа, комедийного актера и оперного певца. Музыку к спектаклю написал композитор Адольф Мюллер-старший.

223

Зингшпиль (Singspiel; от *нем.* singen – «петь» и Spiel – «игра»), немецко-австрийская комическая опера с разговорными диалогами между музыкальными номерами. Первоначально представлял собой драматический спектакль с музыкальными вставками фольклорного характера. Как жанр, сложился во второй половине XVIII в. Первым зингшпилем считается «Черт на свободе, или Превращенные женщины» (Der Teufel ist los oder Die verwandelten Weiber; 1752) немецкого композитора и скрипача Иоганна Штандфуса (Standfuß;?–1759). Расцвет жанра связан с произведениями В. А. Моцарта, такими как «Похищение из сераля». Считается, что традиции зингшпиля послужили основой для становления жанра мюзикла.

224

Традиционно проводимый в конце августа в Рудольштадте праздник стрелков, являющийся одним из самых значимых народных праздников Тюрингии.

225

Симфония A-dur, op. 92. Закончена Бетховеном в 1812 г.

226

Симфония F-dur, op. 93. Закончена Бетховеном в 1812 г.

227

В операх Дж. Россини «Отелло» и В. Беллини «Капулетти и Монтекки».

228

«Победа Веллингтона» («Батальная симфония»), ор. 91. Написана Бетховеном в 1813 г.

229

Мендельсон-Бартольди Феликс (Mendelssohn-Bartholdy; 1809–1847), немецкий композитор, пианист, дирижер, музыкально-общественный деятель. В 1826 г. написал увертюру к комедии У. Шекспира «Сон в летнюю ночь», принесшую ему первый значительный успех. В качестве дирижера в 1829 г. впервые исполнил после многолетнего забвения «Страсти по Матфею» И. С. Баха. В 1833 г. руководил Нижнерейнскими музыкальными фестивалями и в 1833–1835 гг. занимал должность музикдиректора в театре Дюссельдорфа. В 1835 г. принял пост капельмейстера лейпцигского Гевандхауза. В 1843 г. по инициативе Мендельсона была открыта Лейпцигская консерватория. Среди многочисленных произведений Мендельсона нужно отметить пять симфоний: № 1 c-moll (1824), № 2 B-dur (симфония-кантата «Хвалебная песнь») (1840), № 3 a-moll («Шотландская») (1842), № 4 A-dur («Итальянская») (1833), № 5 d-moll («Реформационная») (1832); увертюры: C-dur («Увертюра с трубами») (1825), «Гебриды, или Фингалова пещера» (1832), «Сказка о прекрасной Мелузине» (1833), «Рюи Блаз» (1839); концерты для скрипки с оркестром; концерты для фортепьяно с оркестром; восемь тетрадей фортепьянных циклов «Песни без слов»; камерные и вокальные сочинения, среди которых оратории «Павел» (1835) и «Илия» (1846). В целом являясь представителем немецкого романтизма, Мендельсон был тесно связан с классическими традициями. Его композиторский стиль отличает стремление к ясности и уравновешенности, опора на немецкие народные мелодии. Мендельсон – один из создателей романтического симфонизма, но, в отличие от героического берлиозовского начала, симфонизм Мендельсона носит элегическо-бытовой характер.

230

Шнайдер Иоганн Кристиан Фридрих (Schneider; 1786–1853), композитор, органист, пианист и дирижер. Рано обнаружил способности к музыке, обучаться которой начал с четырех лет сначала под руководством своего отца, затем в гимназии в Циттау (Zittau) и, наконец, в Лейпцигском университете. В девятилетнем возрасте начал сочинять. В 1798 г. написал первую симфонию; в 1804 г. опубликовал три первых фортепьянных сонаты. Был первым исполнителем Концерта для фортепиано с оркестром № 5 Л. ван Бетховена (28 ноября 1811 г.). В 1812 г. получил место органиста церкви Святого Фомы в Лейпциге. Одновременно преподавал в школе при церкви. Тесно общался с Э. Т. А. Гофманом и А. Апелем. В середине декабря 1820 г. получил приглашение на пост придворного капельмейстера в Дессау, который занимал до конца жизни. Кроме того, основал в Дессау музыкальную школу. Композиторское наследие Шнайдера составляет 7 опер: Der Wahrsager von Lingke (1804), Claudine von Villabella von Goethe (1805), Andromeda von Seidel (1807), Alwins Entzauberung von Bretzner (1808), Der Zettelträger von Seidel (1809), Der Scheerenschleifer von Franke (1811), Schwanhilde von Wendler (закончены только два первых акта; 1827). Кроме того, им написаны 23 симфонии, 22 увертюры, 12 струнных квартетов, 7 фортепьянных концертов, 60 сонат для фортепьяно, 12 рондо, а также каприччио, скерцо, полонезы, вариации. Из вокальных сочинений – 16 ораторий, 14 месс, 25 кантат, 5 гимнов, 12 псалмов, 8 мотетов и свыше 200 песен.

231

Абсалон (Absalon; 1128–1201), церковный и политический деятель Дании, архиепископ Лундский, основатель Копенгагена. Был ближайшим сподвижником датского короля Вальдемара I Великого (1131–1182), который объединил Данию. Выступал за союз монархии и Церкви.

Оратория Absalon была написана Шнайдером в 1830 г.

232

«Белая дама» (*франц.* La Dame blanche; нем. Die weiße Dame), опера в трех действиях французского композитора Франсуа Адриена Буальдьё (Boieldieu; 1775–1834), написанная им в 1825 г. Считается, что эта опера положила начало романтическому направлению в оперном искусстве Франции.

Сам Буальдьё с 1798 г. преподавал в Парижской консерватории; в 1804–1810 гг. состоял придворным композитором и капельмейстером французской оперной труппы в Санкт-Петербурге. Вернувшись во Францию, продолжил преподавательскую карьеру и в 1820 г. стал профессором Парижской консерватории. Крупнейший представитель французской комической оперы первой половины XIX в.

233

Эгер (*венг*. Eger; *нем*. Erlau), город на севере Венгрии, примерно в 130 км от Будапешта.

Фихтельгебирге (Фихтель; *нем.* Fichtelgebirge), горы в Германии, на северо-востоке Баварии, между городами Хоф и Вайден (Weiden in der Oberpfalz).

235

Байройт (Bayreuth), город в Германии, расположенный на территории земли Бавария и являющийся административным центром округа Верхняя Франкония. В 1872 г. Вагнер переехал в Байройт и именно здесь построил свой знаменитый театр Фестшпильхаус. Основанные композитором в 1876 г. Байройтские фестивали вагнеровской музыки приобрели статус события международного масштаба. Байройт с полным правом именуется «городом Вагнера».

В отличие от прочно устоявшихся и таким образом узаконенных в русском языке «неправильных» транскрипций немецких географических названий (например, Веймар [Weimar] или Лейпциг [Leipzig], по всем правилам немецкого языка четко произносящиеся как Ваймар и Ляйпцих) произношение этого города «плавает» от Байрёйта и Байрейта до Байройта. В настоящем издании мы будем неукоснительно следовать немецкой транскрипции – Байройт. В противном случае пришлось бы наименовать, например, Нойштат – Нёйштатом и т. д. Тем более что дифтонг «eu» в немецком языке всегда произносится как «ой», а никак не «ёй» или «ей»; произнесите для примера по-немецки хотя бы само название страны – «D**eu**tschland».

«Швейцарское семейство» (Die Schweizer Familie), зингшпиль с разговорными диалогами; либретто австрийского поэта и драматурга Игнаца Франца Кастелли (Castelli; 1781–1862); музыка австрийского композитора и дирижера Йозефа Вайгля (Weigl; 1766–1846), автора более 30 опер (среди которых «Принцесса Амальфи» [La Principessa d'Amalfi, 1794], «Мундир» [Die Uniform, 1805], «Молодость Петра Великого» [Die Jugendjahre Peter des Großen, 1814] и др.) и 16 балетов. Зингшпиль «Швейцарское семейство» был написан в 1809 г. и считался в свое время одним из самых популярных.

237

Мейстерзингеры (*нем.* Meistersinger; *букв.* – «мастер-певец»), в XIV–XVI вв. немецкие поэты-певцы из церковных певческих братств, затем – из цехов ремесленников, в отличие от миннезингеров – поэтов-певцов рыцарской лирики. Согласно немецкой транскрипции, майстерзингеры; но в большинстве русскоязычных работ употребляется транскрипция «мейстерзингеры»; в настоящем издании мы подчиняемся сложившейся традиции перевода. Искусство мейстерзанга пришло на смену миннезангу; основателем первой певческой школы был «последний миннезингер» Генрих Фрауэнлоб (Frauenlob; настоящее имя Генрих фон Мейсен [von Meißen]; 1250 или 1260–1318). Вплоть до XV в. песни мейстерзингеров создавались исключительно на религиозные темы, с XVI в. – и на светские, в том числе любовные. Особенно славилась Нюрнбергская певческая школа, представителем которой был знаменитый Ганс Сакс.

238

Лаблаш Луиджи (Lablache; 1794–1858), оперный певец, бас. В 1812 г. дебютировал на сцене театра Сан-Карлино в Неаполе; в 1821 г. – в «Ла Скала». Был первым исполнителем партий Уилтона в «Пуританах» В. Беллини (1835) и графа Моора в «Разбойниках» Дж. Верди (1847). Один из наиболее выдающихся исполнителей XIX в.

239

Гур Карл Вильгельм Фердинанд (1787–1848), немецкий композитор, дирижер, скрипач. В качестве скрипача, а затем музикдиректора служил в Вюрцбурге (1807), Нюрнберге (1808), Висбадене (1812–1813), Касселе (1813–1821). Зимой 1821 г. возглавил оперный оркестр во Франкфурте-на-Майне. Под впечатлением от концертов Н. Паганини написал сочинение Über Paganinis Kunst, die Violine zu spielen (1829). Кроме того, Гур – автор ныне практически забытых опер, таких как Die Vestalin и König Siegmar, нескольких месс, симфоний, концертов для скрипки и для фортепьяно, сонат и др.

240

Поллерт Каролина (Pollert; 1810 или 1815 – после 1857), оперная певица, сопрано. Родилась в Санкт-Петербурге в семье оперного певца Петербургской немецкой труппы Бенедикта Цейбиха (Цайбиха; Zeibig). В Петербурге начала свою сценическую карьеру. Дебютировала в Петербургской немецкой труппе 16 августа 1830 г. В 1830 г. (или 1831 г.) вышла замуж за актера Карла Людвига Поллерта, состоявшего на службе в Немецком театре с сентября 1828 г. В июне 1835 г. Карл и Каролина Поллерты уехали в Европу. 29 марта 1836 г. Каролина исполняла партию Изабеллы на премьере оперы Р. Вагнера «Запрет любви». Впоследствии Каролина пела в труппах Франкфурта-на-Майне (1836–1837), Кёнигсберга (1837–1838), Риги (1838–1839), Бреслау (1841–1842), Аахена (1842–1843), Ганновера (1843–1846), Детмольда (1846–1847), Майнца (1847–1849), Кёльна (1849), Амстердама (1849–1850), Ростока (1850–1851), Ольмюца (1851–1853), Вюрцбурга (1853–1854), Трира (1854–1855), снова Ольмюца (1855–1856) и Цюриха (1856–1857).

241

«Иессонда» (Jessonda), считающаяся одной из лучших опер Л. Шпора, впервые поставленная в 1823 г.

242

Обер Даниэль Франсуа Эспри (Auber; 1782–1871), французский композитор, мастер комической оперы; один из основоположников, наряду с Мейербером, жанра т. н. «большой оперы» (см. ниже). В 1805 г. написал свою первую оперу «Минутное заблуждение» (L’erreur d’un moment), известную также под названием «Юлия» (Julie). В 1822 г. начал сотрудничество с Эженом Скрибом, автором либретто большинства из опер Обера. Всего композитором написано более 40 опер, среди которых наибольшую известность получили «Немая из Портичи» (La muette de Portici; 1828), «Фра-Дьяволо» (Fra-Diavolo; 1830), «Чёрное домино» (Le domino noir; 1837). В 1842 г. Обер получил пост директора Парижской консерватории; в 1847 г. стал командором ордена Почетного легиона (был награжден орденом Почетного легиона в 1825 г.).

Опера «Лесток, или Интрига и любовь» (Lestocq, ou L’intrigue et l’amour) написана композитором в 1834 г.

243

Знаменитое парижское кафе, расположенное на Итальянском бульваре; в XIX в. являлось местом встреч французской богемы.

Сбиры (*итал.* sbirro), в Италии до XIX в. вооруженные судебные и полицейские стражники.

245

Церф (настоящее имя Хирш [Hirsch]) Карл Рафаэль Фридрих (Cerf; 1782–1845), немецкий театральный деятель. Происходил из еврейской семьи, обратился в христианство и проживал сначала в Дессау, занимаясь разведением лошадей. Во время войны против Наполеона служил в 1813–1815 гг. старшим военным комиссаром у генерал-фельдмаршала русской армии графа Петра Христиановича Витгенштейна. В 1819 г. поселился в Берлине и получил от прусского короля Фридриха Вильгельма III лицензию на учреждение театра. Таким образом, именно Церф стал основателем и бессменным руководителем Кёнигштэдтертеатра (был открыт в 1824 г.; насчитывал 1500 мест), первого частного народного театра в Берлине. Интересно отметить, что среди акционеров театра был банкир Якоб Херц Бер (Beer), отец композитора Джакомо Мейербера. В 1829 г. театр находился на грани банкротства, от которого Церф спас его, внеся собственные средства по решению суда.

Заслуживает внимания тот факт, что в 1950 г. письма Вагнера из Burrell Collection (см. ниже), среди которых находилась и переписка с Церфом, были опубликованы: Letters of Richard Wagner; the Burrell Collection. Edited with notes by John N. Burk. New York: Macmillan Co., 1950 [665 p.].

Комиссионсрат (Kommissionsrat), почетное титулярное звание советника, существовавшее в Германии до 1918 г. Присваивалось, как правило, коммерсантам средней руки. Лицам более высокого социального статуса за аналогичные заслуги присваивался титул «коммерциенрат» (Kommerzienrat). При дальнейшем верном служении правящему двору комиссионсрат мог быть удостоен титула «тайный комиссионсрат» (Geheimer Kommissionsrat).

Учитывая отсутствие в русском языке адекватного перевода подобных титулований, считаем правильным давать в подобных случаях «кальку» с немецкого языка.

247

Глэзер Франц Йозеф (Gläser; 1798–1869), немецкий композитор и дирижер. В 1814–1815 гг. учился в Пражской консерватории. Завершил свое музыкальное образование в Вене. В 1818 г. получил должность капельмейстера театра в Йозефштадте в Вене. В 1830 г. стал капельмейстером берлинского Кёнигштэдтертеатра. В 1842 г. переехал в Копенгаген, получив должность королевского капельмейстера. В Копенгагене оставался до самой смерти. В качестве композитора писал в основном оперы, среди которых наибольший успех выпал на долю «Орлиного гнезда» (Des Adlers Horst), написанного в 1832 г. в Берлине на либретто Карла фон Холтая (см. ниже). Эта опера в свое время шла практически на всех оперных сценах Германии. Кроме «Орлиного гнезда», Глэзером написаны такие оперы, как «Янтарное кольцо» (Bernsteinrin), «Аврора» (Aurora), «Гамельнский Крысолов» (Rattenfänger von Hameln), «Око дьявола» (Das Auge des Teufels), «Андреа» (Andrea), «Свадьба на озере Комо» (Die Hochzeit am Comersee) и др.

248

Спонтини Гаспаре (Spontini; 1774–1851), итальянский композитор. В 1798–1799 гг. был руководителем придворной капеллы в Неаполе. С 1803 по 1819 г. был придворным музыкантом в Париже. В 1820–1841 гг. занимал должность придворного композитора и генерал-музикдиректора в Берлине. Автор более 20 опер, среди которых наибольшую известность получили «Весталка» (1807), «Фернанд Кортес, или Завоевание Мексики» (1809), «Олимпия» (1819). Кроме того, Спонтини написаны ряд месс и кантат.

249

Хюбш Антон (Hübsch; 1801–1851), театральный директор в Кёнигсберге с 1834 по 1845 г.

250

«Недалеко от берега Балтийского моря стоит родовой замок баронов фон Р., названный Р…зиттен. Его окрестности суровы и пустынны, лишь кое-где на бездонных зыбучих песках растут одинокие былинки, и вместо парка, который обыкновенно украшает замок, к голым стенам господского дома с береговой стороны примыкает тощий сосновый лес, чей вечно сумрачный убор печалит пестрый наряд весны и где вместо радостного ликования пробудившихся к новому веселию птичек раздается лишь ужасающее карканье воронов, пронзительные крики чаек, предвестниц бури». (Цит. по: *Гофман Э. Т. А.* Майорат // Избранное / Пер. А. Морозова. Калининград, 1994. С. 25.)

251

Битва при Ваграме – генеральное сражение Австро-французской войны 1809 г. Проходило 5–6 июля у села Ваграм возле острова Лобау на Дунае. Во время Ваграмского сражения Наполеон Бонапарт разбил войска австрийского эрцгерцога Карла.

252

Бильц Натали (Bilz, урожденная Планер; 1826–1892), внебрачная дочь Минны Планер, первой жены Р. Вагнера. В свое время она собрала значительный архив сохранившихся писем и воспоминаний о своем приемном отце и об их отношениях с ее матерью. Ныне архив Бильц составляет большую часть ценнейшей Burrell Collection, посвященной жизни Рихарда Вагнера. Коллекция была собрана в период с 1883 по 1898 г. англичанкой Уиллогби Баррелль (Willoughby Burrell), большой почитательницей таланта Вагнера, и насчитывает в общей сложности 840 наименований, каталогизированных в 1929 г. В 1932 г. коллекция была подарена Curtis Institute of Music в Филадельфии. Напомним, что в 1950 г. письма Вагнера из Burrell Collection были опубликованы: Letters of Richard Wagner; the Burrell Collection. Edited with notes by John N. Burk. New York: Macmillan Co., 1950 [665 p.].

253

Сюжет оперы Д. Обера «Немая из Портичи» (1828) основан на реальных исторических событиях восстания Мазаньелло (Masaniello; аббревиатура от Томазо Аньелло [Tommaso Aniello d'Amalfi]; 1623–1647) против испанского владычества в Неаполе в 1647 г.

Сын испанского вице-короля Неаполя Альфонсо собирается жениться на принцессе Эльвире. Однако немая сестра рыбака Мазаньелло рыбачка Фенелла (роль исполняет балерина) узнает в Альфонсо своего соблазнителя, надругавшегося над ней. Фенелла уже решила свести счеты с жизнью. Однако Мазаньелло, возмущенный насилием над сестрой, поднимает своих друзей на восстание против испанцев. Спасаясь от восставших, Альфонсо и простившая его Эльвира прячутся в рыбацкой хижине Мазаньелло, прикинувшись заблудившимися путниками. Но друг Мазаньелло Пьетро узнает Альфонсо и грозится его убить. Мазаньелло не дает свершиться убийству в своем доме; он позволяет Эльвире и Альфонсо бежать. Среди друзей Мазаньелло объявлен предателем. Пьетро отравляет его медленным ядом. Тем временем Альфонсо собирает испанские войска для подавления восстания. Умирающий Мазаньелло из последних сил ведет восставших в бой. Но он не дает толпе расправиться с Эльвирой. Та находит Фенеллу и рассказывает о подвиге брата. Альфонсо празднует победу, но он тоже потрясен геройством Мазаньелло. Фенелла, не выдержав смерти брата, бросается с балкона на скалы.

254

Фон Хольтай (Уольтей) Карл (von Holtei; 1798–1880), немецкий актер, театральный деятель, поэт, писатель, драматург и либреттист. Первоначально предполагал изучать право в Университете Бреслау. Но в 1816 г. окончательно решил посвятить себя театру и вскоре переехал в Берлин. В 1824 г. Хольтай получил должность драматурга в только что открывшемся берлинском Кёнигштэдтертеатре. Здесь с успехом были поставлены его пьесы «Вéнец в Берлине» (Die Wiener in Berlin; 1824) и «Берлинец в Вене» (Die Berliner in Wien; 1825). Одновременно Хольтай начал работать в качестве либреттиста. В частности, для композитора Франца Йозефа Глэзера он написал либретто его лучшей оперы «Орлиное гнездо» (Des Adlers Horst; 1832). Как либреттист, Хольтай заслужил прозвище «немецкого Скриба». В качестве актера и режиссера Хольтай выступал также в Дармштадте, Гамбурге, Дрездене, Мюнхене, Вене, Бадене и Париже. В 1837–1841 гг. Хольтай возглавлял Немецкий театр в Риге. По возвращении в Германию руководил театром в Бреслау; в 1847 г. переехал в Грац. С этого времени писал преимущественно прозу. Широкую известность получили его романы «Убийство в Риге» (Ein Mord in Riga; конец 1840-х гг.); «Кристиан Ламмфелль» (Christian Lammfell; 1853), «Последний комедиант» (Der letzte Komödiant; 1863). Кроме того, в 1843–1850 гг. им написаны восемь томов воспоминаний. В 1863 г. Хольтай вернулся в свой родной город Бреслау, где опубликовал книгу «Ещё один год в Силезии» (Noch ein Jahr in Schlesien; 1864).

255

Брокгауз Герман (Brockhaus; 1806–1877), немецкий востоковед, специалист по санскриту и персидскому языку; третий сын издателя Фридриха Арнольда Брокгауза. Изучал восточные языки в Лейпцигском, Гёттингенском и Боннском университетах. В 1839 г. получил должность экстраординарного профессора восточных языков в Йенском университете. В 1842 г. переехал в Лейпциг, получив место в университете. В 1848 г. стал ординарным профессором индийских языков и литературы Лейпцигского университета. В 1872–1873 гг. являлся его ректором. В 1853 г. основал, а затем являлся редактором Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft («Журнал Немецкого восточного общества»). Среди главных заслуг Германа Брокгауза – перевод и издание в период с 1839 по 1866 г. «Катхасаритсагары» (*букв.* «Океан рек повестей»; в русском переводе известен как «Океан сказаний»), стихотворного сборника сказок, новелл и легенд, приписываемого кашмирскому поэту XI в. Сомадеве. Научное исследование Брокгауза Über den Druck sanskritischer Werke mit lateinischen Buchstaben («О печати санскритских произведений с помощью латинского алфавита») получило всеобщее признание.

В браке Германа Брокгауза с Оттилией Вагнер родилось двое сыновей: Клеменс Брокгауз (1837–1877) и Фридрих Брокгауз (1838–1895).

256

Бульвер-Литтон Эдвард Джордж (Bulwer Lytton; 1803–1873), английский писатель и драматург. Ранние его произведения отражают разочарование и одиночество в духе героев Байрона («Фольклэнд», «О'Нейль»). Исторические романы напоминают романы Вальтера Скотта («Кола ди Риенци», «Последний король саксов», «Последний барон», «Последние дни Помпеи»). Одна из основных тем творчества – выживание дворянина в условиях капиталистического общества («Пелгем», «Деверо», «Лишенный наследства», «Деньги»). Также Бульвер-Литтон пробовал свои силы в уголовном («Лукреция, или Дети ночи») и юмористическом романе («Кэкстон», «Мой рассказ»). Необходимо отметить роман «Парижане» (в неоконченном виде был опубликован уже после смерти писателя). Работая над этим романом, Бульвер хотел, чтобы правящие классы Англии извлекли должный урок из событий Парижской коммуны. Согласно Бульвер-Литтону, буржуа взяли слишком много власти, своей кичливостью и нуворишеством они вызвали раздражение народа, а своей нелепой тягой к демократическим институтам привели народ в движение и дали ему возможность организоваться. Творчество Бульвер-Литтона было очень популярно в его время. Его произведения переведены на многие языки, в том числе и на русский.

257

Исторический Кола ди Риенцо (Cola di Rienzo; собств. Никола ди Лоренцо Габрини; 1313–1354), итальянский политический деятель. Мечтал о восстановлении былого величия Рима. 20 мая 1347 г. возглавил восстание пополанов, в ходе которого были захвачены правительственные здания на Капитолии, а Рим объявлен народной республикой. Себя Кола ди Риенцо провозгласил «трибуном свободы, мира и справедливости». Папа был лишён светской власти и объявил ди Риенцо еретиком и узурпатором. За время недолгого пребывания у власти ди Риенцо упорядочил налоги, отменил таможенные пошлины, стеснявшие торговлю, ввёл единую систему мер и веса, выпустил новую монету с надписью «Родной трибунат. Рим – глава мира». Кола ди Риенцо призвал все итальянские города сплотиться вокруг Рима как столицы единой Италии, что было неприемлемо для городских республик Италии, которые не хотели терять независимость. Они отказались подчиниться Риму и начали открытую борьбу с республикой. 15 декабря 1347 г., в ходе восстания, Кола ди Риенцо был вынужден бежать из Рима. В Авиньоне он примирился с папой Иннокентием VI. В 1354 г. Колади Риенцо снова появился в Риме в качестве посланца папы, который хотел использовать его популярность в целях восстановления своей власти в Риме. 1 августа 1354 г. с отрядом кондотьеров Кола ди Риенцо вступил в Рим и вновь провозгласил республику. Но последовавшее вскоре увеличение налогов, а вместе с тем и тиранические методы правления Колы ди Риенцо вызвали 8 октября 1354 г. восстание населения Рима, во время которого Кола ди Риенцо был убит.

258

Большая опера – оперный жанр, сложившийся во Франции в конце 1820-х гг. Для него характерна монументальность, исторический сюжет, героико-романтическая приподнятость, драматизм, красочность и декоративность, изобилие сценических эффектов и массовых сцен, соответственно – большие исполнительские составы – оркестр, хор, балет. На формирование жанра большой оперы оказало влияние оперное творчество Л. Спонтини; основоположником большой оперы считается Д. Ф. Э. Обер («Немая из Портичи», 1828). В числе авторов сочинений в жанре большой оперы Дж. Россини («Вильгельм Телль», 1829), Ф. Галеви и в особенности Дж. Мейербер, являющийся виднейшим представителем этого оперного направления.

259

Скриб Огюстен Эжен (Scribe; 1791–1861), французский драматург и либреттист; автор более 150 пьес. В 1834 г. был избран во Французскую академию. Среди его лучших произведений «Стакан воды, или Последствия и причины» (Le verre d’eau, ou les effets et les causes; 1840), «Сказки королевы Наваррской» (Les contes de la reine de Navarre; 1851; в русском переводе известна под названием «Тайны мадридского двора»), «Моя звезда» (Mon étoile; 1854). В России Скриб известен прежде всего по пьесе «Стакан воды». Автор либретто к операм Дж. Мейербера «Роберт-Дьявол», «Гугеноты», «Африканка»; к операм Д. Ф. Э. Обера «Фра-Дьяволо», «Немая из Портичи», «Маркиза де Бренвилье»; к операм Дж. Верди «Сицилийская вечерня», «Бал-маскарад»; к опере Ф. Галеви (см. ниже) «Жидовка»; к опере А. Буальдьё «Белая дама»; к опере В. Беллини «Сомнамбула» и др.

260

Кёниг Генрих Йозеф (König; 1790–1869), немецкий писатель-романист. Получил образование в своем родном городе Фульда. В 1816 г. начал там же карьеру чиновника, заняв должность правительственного секретаря по финансам. Из-за критических эссе, направленных против религии, был отлучен от церкви в 1831 г. Неоднократно избирался в Национальное собрание Гессена. В 1839 г. был переведен против его желания старшим судебным секретарем снова в Фульду. В 1847 г. ушел в отставку и переехал через год в Ханау. С 1860 г. жил в Висбадене. По своим политическим взглядам был близок к «Молодой Германии», в частности к Г. Лаубе. За свои исторические романы заслужил прозвище «гессенского Вальтера Скотта». Среди его лучших произведений «Небесная невеста» (Die hohe Braut; 1839), «Майнцский клуб» (Die Klubbisten in Mainz; 1847), «Карнавал короля Иеронима» (König Jerômes Carneval; 1855). В 1862 г. издано собрание повестей Кёнига «Немецкие семейства» (Deutsche Familien). На русский язык переведена повесть «Карнавал короля Иеронима» (напечатана в «Историческом Вестнике»; 1887).

261

Марбах Освальд Готтард (Marbach; 1810–1890), немецкий писатель. Составитель пятитомной «Популярной физической энциклопедии» (Populäres physikalisches Lexikon; 1833–1838). Автор таких драматических произведений, как трагедии «Медея» (Medeia), «Ипполит» (Hippolyt), «Антигона» (Antigone), «Папа и король» (Papst und König), «Брут и Кассий» (Brutus und Cassius), «Антоний и Клеопатра» (Antonius und Cleopatra); комедия «Ирод» (Herodes), а также повестей «Диоскуры» (Die Dioskuren) и «Бессмертие» (Unsterblicheit).

262

Планер Лидди Амалия (Planer; 1811–1892), оперная певица, сестра первой жены Вагнера Минны Планер. В 1838 г. вышла замуж за генерала русской армии Карла фон Мека (не путать с Карлом фон Мекком). Похоронена на Волковом лютеранском кладбище Санкт-Петербурга.

263

Тиль Уленшпигель (нидерл. Tijl Uilenspiegel; нем. Till Eulenspiegel), герой средневековых нидерландских и немецких легенд. Уленшпигель – бродяга и плут. В фольклоре его образ возник в XIV в. В 1510-м или 1511 г. издана т. н. немецкая народная книга Ein kurtzweilig Lesen von Dyl Ulenspiegel, geboren uß dem Land zu Brunßwick, wie er sein leben volbracht hat («Занимательное сочинение о плуте Тиле, родившемся в земле Брауншвейг, о том, как сложилась жизнь его»). В профессиональной литературе Уленшпигель более известен как герой романа Шарля де Костера «Легенда о Тиле Уленшпигеле и Ламме Гудзаке, их приключениях – забавных, отважных и достославных во Фландрии и иных странах» (1867). В интерпретации де Костера действие переносится в XVI в., а Тиль является олицетворением идеи народного сопротивления испанскому господству во Фландрии.

264

Карл фон Хольтай был женат дважды. Его первая жена Луиза, урожденная Роже (Rogée; чешск. Rożˈe; 1800–1825), была немецкой актрисой чешского происхождения. Карл и Луиза поженились в 1821 г.

Второй женой фон Хольтая была актриса и певица Юлия Хольцбехер (Holzbecher; 1809–1838). Они поженились в 1830 г.

Вагнер ошибается. На сцене Кёнигштэдтертеатра блистала вторая жена фон Хольтая, Юлия Хольцбехер.

265

Зонтаг (Sontag) Генриетта (настоящее имя Гертруда Вальпургис Зонтаг [Sonntag]; 1806–1854), немецкая оперная певица; колоратурное сопрано; в замужестве графиня Росси. Впервые вышла на сцену в 1814 г. В 1823 г. исполняла главную партию на премьере «Эврианты» К. М. фон Вебера. В 1824 г. – сольную сопрановую партию в Девятой симфонии Л. ван Бетховена. Концертировала преимущественно в Праге, Вене, Лейпциге, Берлине, Париже, Лондоне. В 1830–1837 гг. – в Санкт-Петербурге и Москве. В 1838–1843 гг. жила в Санкт-Петербурге. Затем вновь вернулась к концертной деятельности в Европе и Америке. Одна из самых знаменитых певиц XIX в.

266

Бюргер Готфрид Август (Bürger; 1747–1794), немецкий поэт. Писал преимущественно баллады, которые были очень популярны в Германии. Является родоначальником нового жанра – т. н. серьезной баллады. Для баллад Бюргера характерно обращение к фольклорным традициям, а также к таинственному и иррациональному. Характерно, что бюст Бюргера был первым, заказанным баварским королем Людвигом I для его «Вальхаллы» – мемориала славы величайших представителей германского народа. Лучшей балладой Бюргера считается «Ленора» (Lenore; 1773). В России известен одноименный перевод В. А. Жуковского, а также два его вольных подражания: «Людмила» и «Светлана».

267

Доницетти Гаэтано (Donizetti; 1797–1848), итальянский композитор. В 1815–1817 гг. занимался в Болонском музыкальном лицее у С. Маттеи. В 1818 г. первый успех принесла композитору опера «Энрико, граф Бургундский». В 1834–1839 гг. являлся профессором консерватории в Неаполе. В 1837 г. занял пост ее директора. Основную часть творческого наследия Доницетти составляют оперы. Всего им написано 74 оперы, среди которых лучшие «Лукреция Борджа» (1833), «Любовный напиток» (1832), «Лючия ди Ламмермур» (1835), «Фаворитка» (1840), «Линда ди Шамуни» (1842), «Дон Паскуале» (1843), «Мария ди Роган» (1843). Кроме того, перу Доницетти принадлежат 16 симфоний, камерные ансамбли, оратории и кантаты.

268

Адан (Адам) Адольф (Adam; 1803–1856), французский композитор. Обучался композиции у А. Буальдьё. В частности, написал увертюру к его опере «Белая дама». В 1839–1840 гг. жил в Санкт-Петербурге. С 1849 г. профессор Парижской консерватории. Автор более 40 опер, среди которых наибольшей известностью пользовались «Хижина» (Le Chalet; 1834); «Почтальон из Лонжюмо» (Le postillon de Lonjumeau; 1836); «Король из Ивето» (Le Roi d'Yvetôt; 1842); «Калиостро» (Cagliostro; 1844); «Жиральда, или Новая Психея» (Giralda ou La nouvelle Psychée; 1850), «Если бы я был королём» (Si j'étais roi; 1852), «Глухой» (Le Sourd ou L'Auberge pleine; 1853). Адан – основоположник романтического направления во французском балете. Наибольшее влияние имели его балеты «Жизель» (Giselle ou les Willis; 1841) на либретто Теофиля Готье и «Корсар» (Le Corsaire; 1856).

269

Блум Карл Вильгельм Август (Blum; 1786–1844), немецкий композитор, либреттист, певец и актер. Был учеником Антонио Сальери. С 1803 г. выступал на сцене как певец и актер; в частности, пел в театре Кёнигсберга и давал уроки игры на фортепьяно. В 1810 г. написал свою первую оперу Claudine von Villa Bella. Следующая его опера, Das Rosenhütchen, поставленная в Вене в 1817 г., уже принесла Блуму значительный успех. В 1820–1822 гг. он совершенствовал свое музыкальное образование в Париже. С 1822 по 1827(?) г. был режиссером Королевской оперы в Берлине, а затем, в 1827–1828 гг., занимал эту же должность в Кёнигштэдтертеатре. Современники отмечали, что Блум – «не гений, но богат талантами». Его перу принадлежат свыше 200 музыкальных композиций, среди которых оперы, балеты, музыка для театральных постановок и др.

В качестве режиссера ставил на сцене Кёнигштэдтертеатра оперу Вагнера «Летучий Голландец» в 1844 г.

Фон Бракель Гаральд Людвиг Отто (von Brackel; 1796–1851), поэт и переводчик с русского языка, критик, чиновник, сооснователь и почетный член кружка по изучению древностей и истории Риги (Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde), сооснователь Немецкого театра в Риге (1837). Родился в Дерпте (ныне Тарту). В 1806–1813 гг. учился в пехотном кадетском корпусе. Но по состоянию здоровья он был вынужден оставить военную службу. Перешел сначала в канцелярию рижского губернатора и лифляндского и курляндского генерал-губернатора Филиппа Осиповича Паулуччи (1779–1849), а затем, с 1822 г. – в рижское отделение государственного коммерческого банка. Бракель известен как переводчик на немецкий язык сочинений Ф. В. Булгарина, Марлинского (литературный псевдоним А. А. Бестужева), а также учебников по русской истории Н. Г. Устрялова, его же двухтомных «Сказаний князя Курбского», работ Я. М. Неверова по истории русской литературы. Долгое время состоял членом правления Остзейского общества истории Лифляндии, Курляндии и Эстляндии. Среди собственных сочинений Бракеля основное место занимают работы, касающиеся истории искусства. Особая заслуга его литературной деятельности состояла в ознакомлении немецкого балтийского общества с произведениями изящной и научной русской литературы. Большую ценность для истории рижского театра представляют его записки и воспоминания.

271

В каталоге произведений Р. Вагнера: Volks-Hymne in G-dur (Nicolay) (WWV 44, 1837). Партитура гимна была опубликована в 16-м томе Полного собрания сочинений Р. Вагнера. В первом издании: *Balling Michael (Hrsg.)*. Richard Wagner Werke. Musikdramen – Jugendopern – Musikalische Werke. Leipzig [1914, vgl. WWV, 157], Bd. XVI. S. 115–123.

Гимн впервые был исполнен в Риге 21 ноября 1837 г. Есть все основания предполагать, что гимн вряд ли исполнялся после бегства Вагнера из Риги.

273

Лёбман Франц (Löbmann; 1809–1878), дирижер и органист. Музыкальное образование получил под руководством отца, Игнатиуса Лёбмана. Переехал в Ригу в 1834 г. и до смерти занимал должность хормейстера, концертмейстера, а затем музикдиректора в Немецком театре. Кроме того, он получил должность органиста в Домском соборе, став преемником Г. Дорна.

27 4

Фон Мек Карл (von Meck;?–1899), генерал русской армии. Похоронен на Волковом лютеранском кладбище в Санкт-Петербурге. Не путать с представителями рода фон Мекк.

275

Одно из исторических предместий Риги, получившее название Петербургское предместье, но по традиции именуемое по-немецки Петербургским Форштадтом; административный район города.

Мегюль (Меюль) Этьен (Méhul; 1763–1817), французский композитор и клависинист. По творческому направлению близок к К. В. Глюку. Являлся одним из основателей Парижской консерватории; инспектор консерватории с 1795 г. Автор многочисленных кантат, увертюр, песен. Его «Походная песня» (1793) имела в свое время не меньшую известность и популярность, чем Марсельеза. Автор 45 опер, среди которых «Эфросина и Корадин, или Исправленный тиран» (1790), «Стратоника» (1792), «Ариодант» (1799), «Два слепца из Толедо» (1806), «Иосиф» (часто использовалось название «Иосиф в Египте»; 1807). Кроме того, им написаны несколько балетов, например «Суд Париса» (1793) и «Персей и Андромеда» (1810).

277

Ныне Елгава (*латыш.* Jelgava, историческое русское название Митава, *нем.* Mitau) – город в Латвии (с 1573 г.), в 1578–1795 гг. столица Курляндского государства. Известен с 1226 г. В 1265 г. получил свое первое, немецкое название – Митау. В 1795 г. город вошёл в состав Российской империи. Находится на расстоянии 42 км от Риги.

Напомним, что «Новый музыкальный журнал» (Neue Zeitschrift für Musik) являлся периодическим изданием, основанным Р. Шуманом в 1834 г. Этот журнал имел огромное влияние на развитие музыкального искусства в Германии.

Вагнер ошибается. Преемника К. фон Хольтая звали не Йозеф, а Иоганн.

Гофман Иоганн (Hoffmann; 1802 или 1805–1865), немецкий оперный певец (тенор), режиссер, театральный деятель. Пел в Венской придворной опере в 1826–1828 гг. и в театрах Берлина в 1829–1835 гг. С 1839 по 1844 г. руководил в качестве директора Немецким театром в Риге. Возглавлял оперные театры в Праге (1846–1853), Франкфурте-на-Майне (1853–1855) и в Вене (1855–1865).

Подробно об отношениях, связывавших Вагнера и Листа, см. *Залесская М.* Вагнер. М., 2011.

281

Фридрих Вильгельм IV (1795–1861), король Пруссии (с 1840 г.) из династии Гогенцоллернов; старший брат первого императора Германии Вильгельма I. Завершил реставрационную политику своего отца и положил конец конфликту протестантов с католиками. В 1842 г. стал инициатором продолжения строительства Кёльнского собора; был покровителем искусств. 3 апреля 1849 г. имперская депутация Франкфуртского национального собрания (см. ниже) предложила королю принять императорскую корону. Однако Фридрих Вильгельм отказался. 2 февраля 1850 г. им была принята новая конституция, которая действовала вплоть до Ноябрьской революции 1918 г. В 1857 г. вследствие нескольких инсультов у Фридриха Вильгельма нарушились функции речевого центра; он не мог далее самостоятельно управлять государством и передал прусскую корону своему брату Вильгельму (7 октября 1858 г.).

282

Тауберт Карл Готфрид Вильгельм (Taubert; 1811–1891), немецкий композитор, пианист и дирижер. В 1831 г. был помощником дирижера во время придворных концертов в Берлине. В 1845–1848 гг. занимал должность музикдиректора Берлинской королевской оперы. Кроме того, был придворным капельмейстером в Берлине с 1845 по 1869 г. Автор 6 опер: Die Kirmes (1832), Die Zigeuner (1834), Marquis und Dieb (1842), Joggeli (1853), Macbeth (1857), Caesario (1874). Кроме того, им написаны 4 симфонии, концерты для фортепьяно, концерты для скрипки, 4 струнных квартета и свыше 300 песен.

283

Авенариус Эдуард (Avenarius; 1809–1885), немецкий книготорговец и издатель. В 1825 г. изучал книготорговое дело в Эрфурте. Затем, после кратковременного пребывания в Кёнигсберге и Берлине, переехал в Лейпциг, став ассистентом в фирме Фридриха Брокгауза Friedrich Brockhaus & Heinrich Brockhaus. Будучи амбициозным, Авенариус хотел работать самостоятельно и основал 1836 г. совместно с другим помощником Брокгауза, Гартманом Фридляйном (Friedlein), компанию Avenarius & Friedlein. При этом обе фирмы тесно сотрудничали между собой. В доме Брокгауза Авенариус познакомился и со своей будущей женой Цецилией. Авенариус возглавил филиал фирмы Брокгауза в Париже – Brockhaus & Avenarius. В 1844 г. он вновь возвратился в Лейпциг. В 1850 г. совместно с Германом Мендельсоном Авенариус основал издательство Avenarius & Mendelssohn, но в 1854 г. партнерство было прервано. С 1855 г. он возглавлял издательство единолично. К этому периоду относятся тесные контакты Авенариуса с Россией. В 1870 г. он отошел отдел и доживал свой век на пенсии в Дрездене.

Букв. «играющая на арфе» (*франц.*).

285

Жорж Санд (George Sand; настоящее имя Амандина Аврора Люсиль Дюпен [Dupin]; 1804–1876), французская писательница. Считалась воплощением свободных нравов; со своим мужем Казимиром Дюдеваном (Dudevant; 1795–1871), с которым Аврора обвенчалась в сентябре 1822 г. и которому родила двоих детей – Мориса (1823–1889) и Соланж (1828–1899), – она фактически порвала все отношения в 1828 г. Между тем, как ни парадоксально, Жорж Санд искала вовсе не любовных приключений. Ее душа женщины-матери требовала обязательной заботы о мужчине-ребенке. И французский беллетрист Жюль Сандо (Sandeau; 1811–1883), во многом под влиянием которого она и начала писать, и поэт и драматург Альфред де Мюссе (de Musset; 1810–1857), и, наконец, композитор и пианист Фридерик Шопен (Chopin; *польск.* Szopen; 1810–1849) – все они в равной мере могут быть причислены именно к этому психологическому типу «детей», требующих от находящейся рядом женщины постоянной защиты от окружающего мира. Первые ее романы «Комиссионер» (1830) и «Роз и Бланш» (1831) вышли в свет за подписью Жюля Сандо. Начиная лишь с «Индианы» (1832) писательница выбирает свой собственный псевдоним: изменив фамилию Сандо на Санд, она добавляет имя Жорж, и под этим псевдонимом становится известной всему миру. Всего ею написано более 100 романов.

«Последняя из Альдини» написана в 1837 г.

Каттегат (Kattegat), пролив между восточным берегом полуострова Ютландия и юго-западной частью Скандинавского полуострова. Соединяет Северное море с Балтийским через пролив Скагеррак.

Учитывая, что у Вагнера Голландец – фактически имя главного персонажа, нам кажется правильным писать его и в самом названии музыкальной драмы с прописной буквы.

288

В немецком оригинале – *Tromsond,* старонемецкое название этого норвежского поселения.

289

Вагнер ошибается в имени – правильно сэр Джордж Смарт.

Сэр Джордж Томас Смарт (Smart; 1776–1867), британский дирижер; один из учредителей Лондонского Королевского филармонического общества (1813). Музыкой стал заниматься рано, вначале в качестве хориста Королевской капеллы при Сент-Джеймсском дворце. С 15 лет играл на органе Королевской капеллы, затем на скрипке в различных оркестрах. В 1811 г. за заслуги в области музыкального искусства был возведен в дворянское достоинство. Первое исполнение в Лондоне Девятой симфонии Бетховена проходило под управлением Смарта. При подготовке к концерту он несколько раз встречался с Бетховеном в Вене. В память о встрече Бетховен записал Смарту импровизированную мелодию канона «Ars longa, vita brevis». Кроме того, Смарт в 1820-х гг. был музыкальным руководителем театра Ковент-Гарден. К. М. фон Вебер умер в доме Смарта во время посещения Лондона по случаю постановки в Ковент-Гардене «Оберона». Кстати, именно Смарт дирижировал оркестром Королевской капеллы на похоронах короля Георга IV и коронациях Вильгельма IV и королевы Виктории.

290

Уильям Лэм, 2-й виконт Мельбурн (Lamb, 2nd Viscount Melbourne; 1779–1848), британский государственный деятель, 27-й (1834) и 30-й (1835–1841) премьер-министр Великобритании. Получил образование в Итоне и кембриджском Тринити-колледже. В 1806 г. избран членом Палаты общин. В 1827–1828 гг. занимал пост Секретаря по ирландским вопросам. В 1828 г. унаследовал титул виконта Мельбурна и членство в палате лордов. В 1830 г. занял пост Государственного секретаря. На парламентских выборах 1835 г. Мельбурн был выбран премьер-министром Великобритании на второй срок. В 1837 г. в его честь был назван австралийский город Мельбурн.

291

Лорд Генри Петер Брум, 1-й барон Брум и Во (Brougham, 1st Baron Brougham and Vaux; 1778–1868), британский государственный деятель; лорд-канцлер (1830–1834). Получил образование в Эдинбурге. На начальном этапе политической карьеры активно выступал против работорговли (An inquiry into the colonial policy of the European powers; 1803). В 1810 г. вступил в Палату общин. В 1830 г. был возведен в достоинство пэра с титулом 1-го барона Брум и Во и назначен лордом-канцлером. Активно выступал за судебную реформу. Был одним из учредителей Лондонского университета. Брум являлся одним из лучших ораторов своего времени. В 1846 г. было издано четырехтомное собрание его речей Speeches at the Bar and in Parliament. В одном из своих главных сочинений – трехтомной Political Philosophy (1844) – Блум провозглашает высшим критерием всякого политического института народное благо.

292

Артур Уэлсли, 1-й герцог Веллингтон (Wellesley, 1st Duke of Wellington; 1769–1852), английский полководец и государственный деятель; участник Наполеоновских войн, победитель при Ватерлоо (1815). 25-й (1828–1830) и 28-й (1834) премьер-министр Великобритании. В 1826 г. ездил в Россию для поздравления императора Николая I с восшествием на престол. В ноябре 1834 г. принял управление министерством иностранных дел, но вскоре подал в отставку. В 1846 г. Веллингтон удержал за собой место главнокомандующего войсками, а также должность губернатора Тауэра, лорда-хранителя пяти гаваней и канцлера Оксфордского университета. В честь Веллингтона названа столица Новой Зеландии – город Веллингтон и гора Веллингтон в Тасмании.

293

Джон Синглтон-Копли, барон Линдхерст (Singleton-Copley, Baron Lyndhurst, 1772–1863), английский государственный деятель. В 1827 г. был назначен лордом-канцлером, с титулом барона Линдхерста. Во время министерства Мельбурна (1835–1841) пользовался большим влиянием. В 1841 г. вновь получил должность лорда-канцлера. В 1846 г. отошел от дел. В конце жизни выступал за равноправие евреев и за права женщин в вопросах о разводе.

294

Чарльз Джеймс Блумфилд (Bloomfield; 1786–1857), британский религиозный деятель, епископ Лондона (1828–1856). Получил образование в Тринити-колледже, который закончил в 1808 г. С 1809 г. преподавал там же латинский и древнегреческий языки. В 1817 г. был назначен личным капелланом епископа Лондона. В 1824 г. стал епископом Честера; в 1828 г. – епископом Лондона.

295

«Мешок с шерстью» (the woolsack), традиционный атрибут лорда-канцлера в Палате лордов, на котором он сидит во время заседаний. Этот обычай берет начало в Средних веках, являясь символом Англии, как главного экспортера шерсти в Европе, т. е. олицетворяя национальное достояние страны. Обычай сидения на «мешке с шерстью» сохраняется до сих пор.

Булава (the mace), символ власти спикера Палаты общин, а также символ власти лорд-мэра. Традиционно лежит на парламентском столе (Table of House) во время заседаний или подвешивается сбоку стола.

297

Во избежание последующей путаницы оговоримся сразу: официальное название Парижской оперы – Национальная академия музыки и танца (Académie Nationale de musique et danse). Первоначальное ее название с 1671 г. – Королевская академия музыки (Académie Royale de Musique). Именно так она именовалась (опять же, официально) во времена Вагнера, хотя чаще всего употребляли как раз название Парижская опера, которым будем в дальнейшем пользоваться и мы в настоящем издании. В русскоязычной литературе этот «главный театр Франции» более известен как «Гранд-Опера» (Grand Operá), хотя в самой Франции это название практически не используется. В течение XVIII–XIX вв. Парижская опера неоднократно меняла не только свое название, но и месторасположение. Так, во времена Вагнера спектакли проходили в Зале ле Пелетье (Salle le Peletier). Лишь в 1875 г. театр переехал в здание, в котором находится по настоящее время. А в 1989 г. Парижская опера была окончательно переименована в «Опера Гарнье» (Opéra Garnier) в честь архитектора Шарля Гарнье (Garnier; 1825–1898), проектировавшего это здание.

298

Дюпоншель Анри (Duponchel; 1794–1868), французский архитектор, дизайнер интерьера, художник по костюмам, сценограф, режиссер, директор Парижской оперы. В 1827 г. работал в качестве художника по костюмам в «Комеди-Франсез» (Comédie-Française). Начиная с 1828 г. Дюпоншель являлся режиссером-постановщиком практически всех оперных премьер Парижа, в частности «Немой из Портичи» Обера, «Жидовки» Ф. Галеви, «Гугенотов», «Роберта-Дьявола» и «Пророка» Мейербера. Его сценография отличалась обилием технических нововведений, которые Мейербер даже считал несколько чрезмерными. Дюпоншель принял пост директора Парижской оперы 1 сентября 1835 г. С 1840 г. он руководил Оперой совместно с Леоном Пийе (Léon Pillet), который в итоге стал его преемником на посту директора в октябре 1841 г. Дюпоншель в это время продолжал оставаться сценографом и художником по костюмам. После отставки Пийе в 1847 г. Дюпоншель на короткое время вновь вошел в состав дирекции Парижской оперы, но уже в 1849 г. окончательно отошел от дел. В 1861 г. в качестве художника-декоратора Дюпоншель поступил в театр «Водевиль» (Théâtre du Vaudeville). На этой должности он оставался до самой смерти.

Не путать с Эдмондом Шарлем Эдмоном Дюпоншелем (1804–1860).

299

Хабенек (Габенек, Абенек) Франсуа Антуан (Habeneck; 1781–1849), французский композитор, дирижер, скрипач. В 1800–1804 гг. учился в Парижской консерватории. Начинал карьеру скрипача в «Опера-Комик» (Opéra-Comique). По окончании консерватории был принят первой скрипкой в оркестр Парижской оперы, где в 1821–1824 гг. являлся художественным руководителем и до 1847 г. – главным дирижером. Под его управлением прошли премьеры таких опер, как «Граф Ори» (1828) и «Вильгельм Телль» (1829) Россини, «Роберт-Дьявол» (1831) и «Гугеноты» (1836) Мейербера, «Бенвенуто Челлини» Берлиоза (1838), «Фаворитка» Доницетти (1840), «Царица Кипра» Галеви (1841) и др. Кроме того, под его управлением прошло первое исполнение в Париже Девятой симфонии Бетховена (1831). В 1825–1848 гг. Хабенек был профессором Парижской консерватории по классу скрипки; он – автор методического пособия «Méthode théorique et pratique de violon» (1835). В 1828 г. Хабенек основал и возглавил Оркестр концертного общества Парижской консерватории (Orchestre de la Société des concerts du Conservatoire). В качестве композитора он – автор оперы «Аладин, или Волшебная лампа» (Aladin ou La lampe merveilleuse; 1822), а также сочинений для скрипки, в частности, двух скрипичных концертов, песен и др.

300

Мошелес Игнац (Moscheles; 1794–1870), немецкий композитор, пианист и педагог; чех по происхождению. Ученик А. Сальери. Один из крупнейших пианистов и педагогов своего времени. Профессор лондонской Королевской академии музыки (1832–1841), профессор Лейпцигской консерватории (с 1846). Среди его учеников был С. Тальберг. Мошелес был виднейшим пропагандистом и интерпретатором творчества Л. ван Бетховена. Среди собственных сочинений особое место занимают фортепьянные этюды. Автор учебника Méthode des méthodes de piano (1837).

301

Благетка Анна Мария Леопольдина (Blahetka; 1810–1887), австрийская пианистка и композитор. Пианистическому искусству училась у Карла Черни. Впервые выступила в публичном концерте 1 марта 1818 г., после чего была названа в прессе «вундеркиндом». Совершенствовала свое мастерство у Фридриха Калькбреннера и Игнаца Мошелеса. Композиции обучалась под руководством Симона Зехтера. Много и успешно концертировала по Европе. Ее искусство высоко ценили Р. Шуман и Ф. Шопен. В 1830 г. в Венской придворной опере была поставлена первая и единственная опера Благетки «Певец и разбойники» (Die Räuber und die Sänger). С 1840 г. практически безвыездно жила в Булони. В качестве композитора она – автор свыше 70 произведений, среди которых песни, сочинения для оркестра и для фортепьяно.

302

Верхняя часть дилижанса, конки, омнибуса и т. п. с местами для пассажиров или приспособленная для размещения багажа.

«Дом, где родился Мольер» *(франц.)*.

304

Шлезингер Морис Адольф (Schlesinger; 1798–1871), известный парижский музыкальный издатель. В частности, издавал журнал «Газетт музыкаль де Пари», в котором печатали свои статьи Р. Вагнер, Ф. Лист и др. В 1821 г. Шлезингер основал нотоиздательскую фирму, в которой впервые во Франции были напечатаны собрания фортепьянных сочинений Бетховена, клавиры опер Моцарта, сборники произведений Шумана, Берлиоза и т. д.

Gazette musicale (полное название Gazette musicale de Paris [«Парижский музыкальный вестник»]), журнал, основанный Морисом Шлезингером. В 1835–1880 гг., после объединения с журналом Revue musicale («Музыкальное обозрение»), стал носить название Revue et gazette muskale de Paris. Здесь в свое время были опубликованы многие статьи Г. Берлиоза, Р. Шумана, Р. Вагнера и Ф. Листа.

306

Лерс Карл (Lehrs; 1802–1878), немецкий ученый, филолог. Родился в Кёнигсберге в еврейской семье; в 1822 г. принял христианство. В 1845 г. стал профессором античной греческой филологии в Кёнигсбергском университете; эту должность занимал до самой смерти. Самые известные его работы, актуальность которых во многом не утрачена до сих пор: De Aristarchi Studiis Homericis (1833), Quaestiones Epicae (1837); De Asclepiade Myrleano (1845); Herodiani Scripta Tria emendatiora (1848); Populäre Aufseitze aus dem Altertuni (1856), Horatius Flaccus (1869), Die Pindarscholien (1873).

307

Дидо Пьер (Didot; 1760–1853), издатель и типограф. Представитель знаменитой во Франции династии книготорговцев, типографов, граверов и словолитчиков, внесших огромный вклад в развитие полиграфии в XVII и XIX вв. Родоначальником династии был Франсуа Дидо (1689–1757).

308

Дюмерсан Теофиль Марион (Dumersan; 1780–1849), французский писатель, драматург, поэт, а также нумизмат. В частности, его перу принадлежат такие сочинения по нумизматике, как Notice des monuments exposés dans le Cabinet des médailles et antiques de la Bibliothèque du roi, suivie d'une description des objets les plus curieux que renferme cet établissement, de notes historiques sur fondation, ses accroissements et d'un catalogue d'empreintes de pierres gravées (1819); Éléments de numismatique, ou Introduction à la connaissance des médailles antiques, suivis de quelques détails sur la manière de supputer les monnaies anciennes et sur leur valeur (1833); Histoire du cabinet des médailles, antiques et pierres gravées, avec une notice sur la Bibliothèque royale, et une description des objets exposés dans cet établissement (1838). Получил не меньшую известность в качестве драматурга; большинство его произведений написаны в жанре комедии и водевиля; среди них наибольшее внимание заслуживает трехактная комедия Le Saltimbanque (1838). Кроме того, им собраны и изданы несколько сборников французских песен, в частности трехтомный Chants et chansons populaires de la France (1843–1844) и Chansons sentimentales et romances d'amour, avec notices historiques et littéraires (1846). Его роман Le Soldat laboureur (1822) был весьма популярен в свое время.

309

Театральное здание в Париже, в котором в 1829–1832 гг. проходили спектакли «Опера-Комик» (Opéra-Comique); в 1838 г. – Итальянского театра (Le Théâtre-Italien); в 1838–1841 гг. – театра «Ренессанс»; в 1841–1878 гг. – снова Итальянского театра. Ныне в здании находится один из филиалов Банка Франции.

310

Букв. «Спуск в Куртиль». Так называется традиционное карнавальное шествие в ночь с «Жирного вторника» (*франц*. Mardi gras) на «Пепельную среду» (*лат*. Dies Cinerum), знаменующее собой окончание карнавальных гуляний и начало Великого поста. Шествие начинается на улице Бельвиль, откуда спускается в Куртиль – восточное предместье Парижа – и заканчивается на бульваре Тампль.

311

Гюго Виктор Мари (Hugo; 1802–1885), французский писатель, поэт и драматург. Начал свою творческую деятельность в 14 лет. В 1827 г. вызвала бурные споры пьеса Гюго «Кромвель» (Cromwell); считается, что именно она заложила основы романтической драмы. В 1829 г. вышел в свет сборник поэм «Восточные мотивы» (Les Orientales). В 1831 г. – «Осенние листья» (Les Feuilles d’automne); в 1835-м – «Песни сумерек» (Les Chants du crépuscule); в 1837-м – «Внутренние голоса» (Les Voix intérieures); в 1840-м – «Лучи и тени» (Les Rayons et les Ombres). В это же время были написаны четыре романа Гюго: «Последний день приговорённого к смерти» (Dernier Jour d'un condamné; 1829); самое знаменитое произведение Гюго «Собор Парижской Богоматери» (Notre-Dame de Paris; 1831); «Клод Ге» (Claude Gueux; 1834) и «Рюи Блаз» (Ruy Blas; 1838). В качестве драматурга в 1829 г. Гюго написал пьесу «Эрнани», ставшую поводом для литературных баталий, вошедших в историю как «битва за “Эрнани”». В этом же году создана пьеса «Марион Делорм», ставшая настоящим символом эпохи романтизма. В 1832 г. поставлена в «Комеди-Франсез» пьеса «Король забавляется». В 1841 г. Гюго был избран во Французскую академию, а в 1845 г. получил звание пэра. В 1848 г. избран в Национальное собрание, а в 1876 г. стал сенатором. В 1860-е гг. написаны три наиболее известных романа Гюго: «Человек, который смеётся» (L'Homme qui rit); «Отверженные» (Les Misérables; 1862) и «Девяносто третий год» (Quatrevingt-treize; 1874).

де Ронсар Пьер (de Ronsard; 1524–1585), французский поэт. Начал сочинять стихи с 1542 г. С 1554 г. являлся придворным поэтом Генриха II. Лирическая поэзия принесла Ронсару настоящее признание. Были изданы поэтические сборники «Оды» (Odes, 1550–1553); «Любовные стихотворения» (Amours, 1552); «Продолжение любовных стихотворений» (Continuations des Amours, 1555); «Сонеты к Елене» (Sonnets pour Hélène, 1578). Образцом политической сатиры являются «Рассуждения о бедствиях нашего времени» (Discours des misères de ce temps, ок. 1562). Всего Ронсаром написано свыше 600 песен и сонетов. Эпическая поэма «Франсиада» (La Franciade, 1572) осталась незавершенной.

313

В русском переводе известен как «Роза».

314

Левальд Иоанн Карл Август (Lewald, 1792–1871), немецкий писатель. Родился в Кёнигсберге; поступил на русскую службу в Варшаве, но в итоге решил посвятить себя театру. Недолгое время в начале карьеры был актером, но уже после 1818 г. стал режиссером и директором театра в Гамбурге, а затем в Штутгарте. В 1835 г. Левальд основал в Штутгарте журнал «Европа» (Europa); впоследствии стал редактором «Немецкой хроники» (Deutsche Chronik). Широкую известность получили и его собственные сочинения: Allgemeine Theaterrevue (1837), Aus dem theatralischen Leben der Gegenwart (1862) и др. Собрание сочинений Левальда, опубликованное в 1844–1845 гг., уже насчитывало двенадцать томов. В частности, туда вошла автобиография Левальда Aquarelle aus dem Leben (1836–1837; 1840).

315

Панофка Генрих (Panofka; 1807–1887), немецкий композитор, скрипач и педагог. Начинал изучать юриспруденцию на юридическом факультете в Университете Бреслау. Но, не закончив курс, бросил все и, решив посвятить себя музыке, переехал в Вену. В 1827 г. с успехом дебютировал в качестве солиста-скрипача, после чего в течение нескольких лет гастролировал по Германии. В 1831 г. поселился в Берлине; в 1834 г. переехал в Париж, где играл в Оркестре концертного общества Парижской консерватории под управлением Хабенека. Одновременно сотрудничал с различными изданиями в качестве музыкального журналиста и брал уроки вокала. В 1842 г. основал Академию любителей пения. После ее закрытия преподавал вокал в 1847–1852 гг. в Лондоне. В 1853 г. вернулся в Париж, где продолжил заниматься педагогической деятельностью. В 1866 г. переехал во Флоренцию, оставаясь там до самой смерти. До сих пор широко используются методические пособия по вокалу авторства Панофки: «Практический учебник пения» (The Practical singing tutor; 1852), «Искусство пения» (L'art de chanter; 1853), «Вокальная азбука» (Abécédaire vocal; 1858).

Виардо-Гарсиа Полина Мишель Фердинанд (Viardot-Garcia; 1821–1910), испано-французская певица (меццо-сопрано), композитор, педагог. Дочь певца Мануэля дель Популо Венсента Гарсиа (1775–1832), у которого брала уроки вокала; сестра певицы Марии Малибран (1808–1836). Игре на фортепьяно обучалась у Ф. Листа; композиции – у чешского композитора А. Рейха (Reicha [Rejcha]; 1770–1836). С 1837 г. выступала в качестве певицы, завоевав европейское признание. В 1840 г. вышла замуж за французского писателя и театрального деятеля Луи Виардо (1800–1883). В 1843 г. посетила Санкт-Петербург, где познакомилась с И. С. Тургеневым, в жизни которого сыграла ключевую роль. На либретто Тургенева написала три комические оперы Trop de femmes (1867), L'ogre (1868), Le dernier magicien (1869). Кроме того, ею написаны многочисленные романсы на стихи французских поэтов и двенадцать романсов на стихи Пушкина, Фета, Тютчева, Лермонтова, Кольцова. Покинув оперную сцену в 1863 г., Виардо продолжала выступать в концертах и активно занималась педагогической деятельностью.

317

Дюпон Алексис (Dupont; 1796–1874), французский оперный певец (тенор). Закончил Парижскую консерваторию в 1818 г. С 1821 по 1823 г. пел в «Опера-Комик»; в 1826–1841 гг. – в Парижской опере. В июле 1827 г. за исполнение кантаты Г. Берлиоза «Смерть Орфея» был удостоен Римской премии. Прославился в операх Россини, Обера, Галеви и Мейербера. 24 ноября 1839 г. пел теноровую партию на премьере драматической симфонии с хорами и вокальным соло «Ромео и Юлия» («Ромео и Джульетта») Г. Берлиоза. Регулярно выступал с Оркестром концертного общества Парижской консерватории под управлением Хабенека.

318

Гуэн Луи (Gouin; 1780–1856), французский гражданский служащий. Был административным директором Парижской почтовой службы. Наиболее доверенное лицо и агент Мейербера.

319

Жоли Антенор (Joly; 1799–1852), издатель театральной газеты Le Vert-Vert, выходившей с 1838 по 1845 г. Директор театра «Ренессанс» с 1838 г.

320

Дорюс-Гра Жюли (Dorus-Gras; урожденная ван Стеенкисте-Дорюс [van Steenkiste-Dorus]; 1805–1896), французская оперная певица (сопрано). Обучалась вокалу в Парижской консерватории. Дебютировала на оперной сцене в Брюсселе в 1825 г. Была первой исполнительницей партии принцессы Эльвиры в опере Обера «Немая из Портичи» (1829). В 1831 г. вошла в состав Парижской оперы. Была первой исполнительницей партий Алисы в «Роберте-Дьяволе» (1831) и Маргариты Валуа в «Гугенотах» (1836) Мейербера; Евдокии в «Жидовке» Галеви (1835); Терезы в «Бенвенуто Челлини» Берлиоза (1838).

321

Без дефисов дословно переводится как «гора благочестия» (*франц.*). В написании через дефисы mont-de-piété означает «ломбард».

Букв. «сорванцы» (*франц.*).

323

Китц Эрнст (Kietz; правильнее Киц; 1815–1892), немецкий портретист, график и литограф. В 1831–1838 гг. учился в Дрезденской академии художеств. Затем переехал в Париж, где учился портретной живописи у Поля Делароша. В Париже познакомился с Рихардом Вагнером, с которым с тех пор находился в дружеских отношениях. В 1841–1857 гг. регулярно выставлял свои работы в парижском Салоне; в основном писал портреты известных деятелей искусства и литературы. После Франко-прусской войны 1870 г. вернулся в Германию. Был учителем рисования принцесс Шлезвиг-Гольштинских в Примкенау (Primkenau; Силезия). С 1873 г. до самой смерти жил в Дрездене, где был учителем рисования принцессы Каролины Матильды Саксонской.

324

Деларош Поль (наст. имя Ипполит) (Delaroche; 1797–1856), французский художник; яркий представитель исторической академической живописи. Обучался сначала в Париже в Антуана Гро, затем совершенствовал свое мастерство в Италии. Основу сюжетов для картин Делароша составляют события из истории Франции и Великобритании, а также исторические портреты. Например, «Дети Эдуарда V» (1831), «Убийство герцога Гиза» (1834), «Кромвель у гроба английского короля Карла I» (1849), «Христианская мученица времен гонений в годы правления императора Диоклетиана в Тибре» (1853). В 1833 г. Деларош получил должность профессора в Высшей национальной школе изящных искусств в Париже. В 1837 г. принялся за главный труд своей жизни – настенную роспись (длина 15 м, ширина 4,5 м) в зале Высшей национальной школы изящных искусств, получившей название «Гемицикл» (Hemicycle; *букв.* «Полукружие») и законченной в 1842 г. Кроме исторических сюжетов, Деларош оставил многочисленные портреты знаменитых людей – своих современников.

325

Фон Пюклер-Мускау Герман-Людвиг-Генрих (von Pückler-Muskau; 1785–1871), князь фон Пюклер-Мускау, немецкий писатель, ландшафтный архитектор. В 1800 г. изучал право в Лейпцигском университете, но бросил университет и начал военную карьеру. В 1802–1806 гг. был офицером в саксонском Garde du Corps (Гвардейском корпусе) в Дрездене. Много путешествовал, причем чаще всего пешком (в частности, совершил пешее путешествие в Италию). В 1812 г. в Англии, изучая местные парки, впервые открыл в себе призвание ландшафтного архитектора. В 1813 г. в звании подполковника и генерал-адъютанта герцога Карла-Августа Саксен-Веймар-Айзенахского (с 1815 г. – Великого герцога), участвовал в «Битве народов» под Лейпцигом. В следующей кампании против Наполеона поступил в качестве офицера связи к русскому царю Александру I. В 1822 г. был возведен в княжеское достоинство. В 1825–1829 гг. провел в Англии, изучая традиции английского общества. В то же время выступал с резкой критикой политики Англии в отношении Ирландии. Совершил путешествия в Египет и Судан. Вернувшись в Германию, серьезно занялся ландшафтным дизайном, написав даже книгу Andeutungen ueber Landschaftsgärtnerei, получившую в свое время широкое распространение. Обладая обширными познаниями в парковом деле, князь создал парк Мускау – самый большой в Центральной Европе ландшафтный парк в английском стиле. Литературное наследие Пюклер-Мускау включает, кроме изданных под псевдонимом «Умерший» (Verstorbenen) «Писем умершего» (Briefe eines Verstorbenen; 1830–1831), также Tutti Frutti, aus den Papieren des Verstorbenen (1834), Jugendwanderungen (1835), Semilassos vorletzter Weltgang, erster Gang: Europa (1835), Semilasso in Afrika (1836), Der Vorläufer (1838), Sudöstlicher Bildersaal (1840), Aus Mehemed Alis Reich (1844), Die Rückkehr (1846–1848).

326

В русскоязычных переводах художественной литературы (в частности, у Бальзака и Дюма) встречаются следующие варианты названия этой улицы: Гельдерская улица и улица Гельдер.

327

Wagen (как глагол) переводится с немецкого как «отважиться; осмеливаться; сметь; дерзать; рисковать; иметь смелость; решаться».

328

Монне Дезире Гийом Эдуард (Monnais; 1798–1868), французский драматург, журналист, театральный деятель и либреттист. Начал свою карьеру в качестве журналиста. В 1835 г. стал главным редактором Revue et Gazette musicale de Paris. С 15 ноября 1839 г. и до конца мая 1841 г. являлся содиректором Парижской оперы совместно с Анри Дюпоншелем. Будучи влиятельным критиком Revue et gazette musicale de Paris и Courrier français, Монне принимал активное участие в поддержке талантов; являлся вице-председателем Ассоциации художников и музыкантов, а также входил в жюри, присуждающем Римскую премию. Одно время Монне писал под псевдонимом Поль Смит (Paul Smith).

Букв. «прелестно, очаровательно, мило» (*франц.*).

330

Букв. «Месье в деревне» (*франц*.). Другими словами, дежурный ответ слуги: «Извините, хозяев нет в городе».

331

Чокке Иоганн Генрих Даниэль (Zschokke; 1771–1848), немецкий и швейцарский писатель-просветитель, переводчик, теолог, педагог, историк, журналист. С 1790 г. изучал философию, теологию, историю в университете Франкфурта-на-Одере, где с 1792 г. был приват-доцентом. В 1793 г. опубликовал первый роман «Абеллино, великий разбойник»; в 1795 г. переделал его в драму. В 1796 г. переехал в Швейцарию, где активно занялся педагогической деятельностью. Одно время являлся вице-губернатором кантона Базель, а позднее – кантона Аргау. С 1804 г. начал издавать несколько просветительских газет и журналов, в частности «Швейцарский вестник» (1804–1837). В 1809–1816 гг. вышла книга Чокке «Часы благословения»; в 1817 г. – «Делатели золота». В качестве писателя работал в самых разнообразных жанрах – от фантастических новелл до исторических романов и богословских трудов. В 1842 г. написал автобиографию (Eine Selbstschau).

Букв. «одноактная пьеса» (*устар. франц.*).

333

Пехт Август Фридрих (Pecht; 1814–1903), немецкий живописец, литограф, писатель и издатель. В 1833 г. поступил в Академию художеств в Мюнхене. В 1835 г. переехал в Дрезден. В 1839 г. после переезда в Париж Пехта взял на два года в свою мастерскую Поль Деларош. Между 1835 и 1850 гг. Пехт свел знакомство с Генрихом Гейне, Генрихом Лаубе, Готфридом Земпером (см. ниже), Рихардом Вагнером. В 1841 г. Пехт вернулся в Мюнхен и поселился там как свободный художник. С 1844 по 1847 г. жил в Лейпциге, Дрездене и во Франкфурте-на-Майне. 1851–1852 гг. и 1853–1854 гг. провел в Италии, совершенствуя свое мастерство. Вернувшись в Германию в 1854 г., Пехт поселился в Мюнхене, где оставался до самой смерти. Там он создал серию картин из жизни Иоганна Вольфганга фон Гёте и Фридриха Шиллера. Кроме того, занимался иллюстрированием классиков, написав в том числе т. н. «Шиллер-галерею», «Гёте-галерею», «Шекспир-галерею» и «Лессинг-галерею». Кроме того, Пехт писал портреты знаменитых военных и государственных деятелей Баварии. Получили известность его искусствоведческие труды, такие как Deutsche Kunstler des XIX Jahrh (1877–1885). С 1885 г. издавал журнал Kunst für alle («Искусство для всех»).

334

Кушелев-Безбородко Александр Григорьевич (1800–1855), граф, меценат, государственный деятель, почетный член Петербургской Академии наук (с 1830 г.). В 1816 г. получил в Московском университете степень доктора этико-политических наук. В 1817 г. был определен в ведомство Коллегии иностранных дел. В 1818–1819 гг. совершил поездку по Европе с целью ознакомления с состоянием учебных заведений, а также научными и культурными достижениями. По возвращении в Россию занялся вопросами открытия в Нежине Гимназии высших наук. Именно благодаря стараниям Кушелева-Безбородко 19 апреля 1820 г. последовал Высочайший рескрипт, учреждавший в Нежине Гимназию высших наук; граф был назначен ее попечителем. 4 сентября 1820 г. в личном присутствии графа начались занятия Гимназии (в 1832 г. была преобразована в лицей). В 1820 г. Кушелев-Безбородко был пожалован в камергеры. В 1834 г. он был назначен управляющим Государственным заемным банком; в 1837 г. – директором департамента государственного казначейства. Одновременно был известным меценатом и благотворителем. Неоднократно совершал кратковременные выезды за границу, закупая книги, картины и другие произведения искусства. В 1844 г. граф был назначен сенатором; в 1850 г. стал государственным контролером.

335

Наполеондор (*франц.* Napoléon d'or; букв. «золотой Наполеон»), французская золотая монета достоинством 20 франков. Выпускалась во Франции с 1803 по 1914 г. Стандарт монеты был введен Наполеоном I, который отменил прежнюю монетную стопу на основе луидора. Название монета получила по первоначально изображавшемуся на ней профилю Наполеона Бонапарта.

Букв. «Немецкая музыка» *(франц.)*.

Статья была напечатана в Revue et Gazette musicale de Paris за 12 июля 1840 г. Впоследствии она будет известна под названием «О сущности немецкой музыки». В 1842 г. эта статья была напечатана в миланской «Музыкальной газете». На немецком языке она впервые вышла в берлинской музыкальной газете «Эхо» (№ 23 за 1855 год). Впоследствии для первого тома собрания сочинений Вагнер объединил написанные для Шлезингера статьи в цикл «Немецкий музыкант в Париже», отступив от хронологического порядка.

«Ученейший немецкий музыкант» (*итал.*).

338

Перголези (Перголезе) Джованни Баттиста (Pergolesi; Pergolese; настоящая фамилия Драги [Draghi]; 1710–1736), итальянский композитор, скрипач, органист. С 1725 г. жил и учился в Неаполе. Крупнейший представитель неаполитанской оперной школы. Его первыми сочинениями стали оперы-сериа «Салюстия» (Salustia) и «Чудеса божественной благодати, или Обращение святого Вильгельма, герцога Аквитании» (Li prodigi della Divina Grazia nella Conversione e morte di San Guglielmo duca d'Aquitania), написанные в 1731 г. Затем была написана опера-буффа «Влюбленный монах» (Lo frate 'nnammorato; 1732). Вершиной творчества Перголези считается опера-буффа «Служанка-госпожа» (La Serva Padrona), написанная в 1733 г. в качестве интермедии к опере-сериа «Гордый пленник» (Il prigionier Superbo; 1733). Оперы-сериа «Адриан в Сирии» (Adriano in Siria) и «Олимпиада» (L’Olimpiade) были написаны соответственно в 1734 и 1735 гг. Последней оперой-буффастала «Фламинио» (il Flaminio), созданная композитором в 1735 г. Незадолго до смерти он написал и одно из самых знаменитых своих произведений – кантату Stabat Mater (1736). Кроме того, Перголези автор месс, арий, инструментальных произведений, в том числе нескольких скрипичных концертов.

339

Львов Алексей Федорович (1798–1870), русский композитор, дирижер, скрипач, музыкальный писатель и общественный деятель, генерал-майор, тайный советник. Создатель музыки гимна «Молитва русского народа» («Боже, Царя храни!»; 1833). С раннего детства проявив музыкальный талант, тем не менее в 1818 г. окончил Институт инженеров путей сообщения; одновременно серьезно занимался игрой на скрипке. За участие в Русско-турецкой войне 1828–1829 гг. был награжден бантом к ордену Св. Владимира IV степени и орденом Св. Анны II степени. В 1831 г. переложил для полного оркестра и хора с солистами Stabat Mater Дж. Б. Перголези. За этот труд впоследствии получил звание почетного композитора Болонской музыкальной академии, звание профессора и капельмейстера Флорентийской академии изящных художеств, избран почетным членом Академии Святой Чечилии в Риме и почетным членом Академии пения в Берлине. В августе 1833 г. Львову было передано поручение Государя сочинить мелодию национального гимна. Впервые гимн прозвучал 23 ноября 1833 г. в Придворной певческой капелле в присутствии императора и императрицы. Первое публичное исполнение состоялось в Большом театре 11 декабря 1833 г.; официально «Молитва русского народа» была утверждена в качестве гимна 25 декабря 1833 г. В награду Львову в 1834 г. был пожалован титул флигель-адъютанта. В 1836 г. он был произведен в полковники. 2 января 1837 г. Львов вступил в должность директора Придворной певческой капеллы; на этом посту оставался до 1861 г. В 1840 г. Львов совершил длительную поездку в Европу, где получил признание как скрипач-виртуоз. Серьезно изучая русскую духовную музыку, Львов составил и издал в 1848 г. «Обиход простого церковного пения, при Высочайшем Дворе употребляемого», а также трактат «О свободном или несимметричном ритме». В 1850 г. Львов организовал Концертное общество при Императорской капелле. Основу композиторского наследия Львова составляют духовные сочинения, лучшими из которых являются «Херувимская № 1», «Достойно есть № 2», «Вечери Твоея тайныя» и «Взбранной воеводе». Львов писал также и светскую музыку, в частности Концерт для скрипки с оркестром ля-минор, 24 скрипичных каприса, Фантазию на русские темы для скрипки, мужского хора и оркестра. В 1843 г. он написал свою первую оперу «Бианка и Гвалтьеро». Вторая опера Львова, «Ундина», была написана в 1847 г. В этом же году Львов написал оперу «Староста Борис

Петрович, эпизод 1812 года», а также оперу «Эмма» и оперетту «Варвара».

340

Полное название статьи – Stabat Mater de Pergolèse arrangé pour grand orchestre avec chœurs par Alexis Lvoff membre des académies de Bologne et de Saint-Pétersbourg («Stabat Mater Перголези в обработке для большого оркестра с хором для академий Болоньи и Санкт-Петербурга»). Она была напечатана в Revue et Gazette musicale de Paris за 11 октября 1840 г.

341

Полное название статьи – Du métier de virtuose et de l’indépendance de compositeur, fantasie esthétique d’un musicien («О ремесле виртуоза и о независимости композитора, эстетическая фантазия музыканта» [*франц.*]). Она была напечатана в Revue et Gazette musicale de Paris за 18 октября 1840 г. Впоследствии получила известность под названием «Виртуоз и художник».

В работах о Вагнере на русском языке эта фамилия транскрибировалась как «Пиллэ», «Пилле» или «Пилье». Согласно правилам французского языка «Pillet» произносится как «Пийе».

Пийе Леон (Pillet; 1803–1868), французский журналист, государственный служащий, директор Парижской оперы в 1840–1847 гг. В 1827 г. принимал участие в создании Nouveau Journal de Paris, на страницах которого выступал в качестве критика. В 1836 г. получил правительственный пост королевского комиссара и секретаря Специальной комиссии по консерватории и королевским театрам. 1 июня 1840 г., в качестве «политического назначенца», Пийе, который не был «ни художником, ни истинным предпринимателем», был назначен в содиректора Парижской оперы одновременно с А. Дюпоншелем. После ссоры с Пийе Дюпоншель ушел с поста директора в октябре 1841 г., и Пийе стал руководить театром единолично. Не обладая организаторскими способностями, Пийе не справился с возложенными на него обязанностями, театр начал испытывать финансовые трудности, а несколько скандалов, связанных с Пийе, ускорили его падение. В конце концов с Парижской оперой отказался сотрудничать Дж. Мейербер, после чего в ноябре 1847 г. Пийе ушел в отставку.

343

Корнет-а-пистон – духовой медный мундштучный музыкальный инструмент. Получил распространение с начала XIX в. Входит в состав симфонического, оперного и духового оркестров.

344

Тихачек Йозеф Алоиз (Tichatschek; 1807–1886), знаменитый оперный певец (тенор). Начинал музыкальную карьеру хористом в венском театре Kärnthnerthor. В 1834 г. дебютировал в качестве солиста в Граце. С 1838 по 1870 г. был ведущим солистом Дрезденской придворной оперы. Сблизился с Р. Вагнером и был первым исполнителем партий Риенци (1842) и Тангейзера (1845). Современники отмечали редкую красоту тембра, музыкальность и драматический талант певца.

345

Винклер Карл Готфрид Теодор (Winkler; 1775–1856), издатель, переводчик и известный театральный деятель и критик. Писал под псевдонимом Теодор Хелль (Theodor Hell). В свое время он был другом Карла Марии фон Вебера, автором либретто его оперы «Три Пинто». В течение многих лет издавал литературный журнал «Пенелопа», и, наконец, с 1817 по 1843 г. издавал совместно с И. К. Арнольдом (см. ниже) Dresdner Abendzeitung, первую в Германии газету музыкально-литературной критики.

346

Райсигер Карл Готлиб (Reißiger; 1798–1859), немецкий композитор и дирижер. Рано проявил способности к музыке; с десятилетнего возраста выступал в качестве пианиста и органиста. В 1811–1818 гг. учился в лейпцигской школе Святого Фомы. Обучался в классах фортепьяно, композиции, а также скрипки, альта и вокала. В 1821 г. в Вене берет уроки композиции у А. Сальери. В 1824 г. в Дрездене под управлением К. М. фон Вебера была поставлена первая опера Райсигера «Покинутая Дидона». После успешной премьеры молодой композитор на год уехал в Италию совершенствовать свое мастерство. Вернувшись в Германию, в 1825 г. начал преподавать дирижирование в Берлине. В 1826 г. занял пост капельмейстера Дрезденской придворной оперы. В частности, под управлением Райсигера прошла премьера оперы Р. Вагнера «Риенци». В 1851 г. Райсигер был назначен главным капельмейстером Дрезденской придворной оперы. Композиторское наследие Райсигера включает более 200 произведений, среди которых 8 опер, симфония, камерные ансамбли, произведения для фортепьяно, для кларнета, оратории, мессы и песни.

347

Фон Люттихау Вольф Адольф Август (von Lüttichau; 1786–1863), генерал-интендант придворных театров в Саксонии. В 1814–1815 гг. оставался с саксонским королем Фридрихом Августом I во время его прусского плена в Берлине. В 1818 г. женился на Иде фон Кнобельсдорф (см. ниже). В 1824 г. за верную службу был назначен управляющим Королевской саксонской капеллой и генерал-интендантом саксонских придворных театров. Эту должность он занимал до 1862 г. Период его деятельности отмечен привлечением в Дрезден таких выдающихся талантов, как композиторы К. М. фон Вебер, Р. Вагнер; певцы и актеры В. Шрёдер-Девриент, Эмиль Девриент (см. ниже); драматурги Л. Тик и Эдуард Девриент (см. ниже); критики К. Г. Т. Винклер (он же Теодор Хелль) и др. В 1838–1841 гг. Готфридом Земпером (см. ниже) построен новый придворный оперный театр (Semperoper).

На своем посту Люттихау всегда оказывал существенную поддержку Р. Вагнеру.

348

Остров Сите, или Ситэ (*фр.* Île de la Cité), один из двух островов реки Сены в центре Парижа. Старейшая часть города. Была застроена преимущественно трех– или четырех этажными домами. Именно поэтому Вагнер выделяет, как исключение, проживание его кредитора на пятом этаже.

349

Церковь Святого Роха (Сен-Рош; Église Saint-Roch), одна из крупнейших церквей Парижа. Относится к XVI в., но претерпела ряд перестроек. Находится на улице rue Saint-Honoré (1-й округ), в 300 м к западу от Пале-Рояля.

350

Галеви (Halévy) Жак Франсуа Фроманталь Эли (настоящее имя Элиас Леви; 1799–1862), французский композитор, музыкальный критик и педагог; с 1827 г. профессор Парижской консерватории, среди учеников которого Ж. Бизе, Ш. Гуно, К. Сен-Санс. Галеви – один из создателей жанра большой оперы. Наибольшую известность получила его опера «Еврейка» (1835; в России известна под названием «Жидовка»; в СССР – «Дочь кардинала). Среди других следует отметить: «Молния» (1835), «Мушкетеры королевы» (1846), «Пиковая дама» (1850). Всего им написано более 30 опер. Кроме того, Галеви автор балета «Манон Леско» (1830) и музыки к трагедии Эсхила «Прометей».

Особо следует отметить, что к творчеству и самой личности Галеви, несмотря на его еврейское происхождение, Вагнер всегда относился с особой теплотой, что полностью противоречит обвинениям его в «патологическом» антисемитизме.

351

«Паломничество к Бетховену» было напечатано в трех номерах Revue et Gazette musicale за 19, 22 ноября и 3 декабря 1840 г. В этой новелле впервые сделана попытка последовательно изложить мысли Вагнера об «универсальном художественном произведении», о том «произведении искусства будущего», учение о котором впоследствии составит основу эстетики Вагнера.

352

Статья была напечатана в Revue et Gazette musicale в номерах с 31 января по 11 февраля 1841 г.

353

Берлиоз Гектор (Berlioz; 1803–1869), французский композитор, дирижер, музыкальный критик и писатель. Композитор-новатор, он смело преобразовывал традиционные жанры, синтезировал элементы оперы, оратории, симфонии. Ему принадлежат открытия в области оркестровки, в частности развитие принципов тембровой драматургии, что впоследствии оказало влияние на формирование вагнеровской теории «бесконечной мелодии». «Фантастическая симфония» (1830) стала первой романтической программной симфонией, ставшей, по словам Е. Ф. Бронфина, «художественным обобщением идейно-эстетических устремлений эпохи, манифестом французского романтизма в музыке». 1831–1832 гг. Берлиоз провел в Италии. 1830-е–1840-е гг. стали наиболее плодотворным периодом его творчества. Им написаны: симфония «Гарольд в Италии» (1834), опера «Бенвенуто Челлини» (1837), «Реквием» (1837), драматическая симфония «Ромео и Юлия» («Ромео и Джульетта») (1839), драматическая легенда «Осуждение Фауста» (1846). В качестве музыкального критика Берлиоз регулярно выступал в 1823–1864 гг. Кроме того, наряду с Р. Вагнером Берлиоз заложил основы современного дирижирования.

354

«Траурно-триумфальная симфония». Была написана Берлиозом в 1840 г. к торжественной церемонии памяти жертв Июльской революции 1830 г.

355

Валантино Анри Жюстен Арман Жозеф (Valentino; 1785–1856), французский дирижер, пропагандист классической музыки. В 1820 г. стал вторым капельмейстером Парижской оперы. В 1824 г. получил должность первого капельмейстера, выступая попеременно с Хабенеком. В 1831–1837 гг. получил должность капельмейстера «Опера-Комик». В 1837 г. организовал первые регулярные популярные концерты классической музыки при зале Сент-Оноре (Salle St. Honoré), получившем название Зал Валантино (Salle Valentino). Эта просветительская деятельность Валантино продолжалась до 1841 г. Разочаровавшись во вкусах парижской публики, Валантино оставил свою музыкальную деятельность. После 1841 г. Валантино удалился на покой в Версаль.

Букв. «неясно, смутно, непонятно» (*франц.*).

357

Тьер Луи Адольф (Thiers; 1797–1877), французский политический деятель и историк. Автор трудов по истории Великой французской революции. Во время Июльской монархии несколько раз занимал должность премьер-министра Франции. Первый президент французской Третьей республики (1871–1873). Участник революции 1830 г., всецело поддерживающий герцога Орлеанского. После вступления на престол Луи-Филиппа (см. ниже) был назначен членом Государственного совета. Кроме того, с ноября 1830 г. по март 1831 г. являлся товарищем министра финансов. В то же время Тьер был выбран в палату депутатов. Входил в состав так называемого министерства 11 октября (1832), в котором попеременно занимал должности министра внутренних дел, министра торговли и снова министра внутренних дел. После падения министерства 11 октября Тьер сформировал собственное министерство, в котором взял портфель министра иностранных дел. Правительство Тьера существовало с 22 февраля по 25 августа 1836 г.; вышло в отставку из-за несогласий с королем. 1 марта 1840 г. Тьер сформировал второй кабинет, в котором опять же занял должность министра иностранных дел. Правительство Тьера решило поддержать Мухаммеда-Али Египетского против Турции и Четверного союза (Англии, Пруссии, Австрии и России). Вследствие этого решения отношения с этими странами настолько обострились (в Германии нарастал т. н. Рейнский кризис из-за территориальных претензий Франции, объявившей Рейн естественной восточной французской границей), что Тьер начал переводить армию и флот на военное положение. Но король выступил против военных планов, и министерство Тьера подало в отставку (29 октября 1840 г.). После революции 1848 г. Тьер был избран в учредительное собрание от департамента Нижней Сены. С 1849 г. находился в оппозиции к правительству, был арестован и выслан из Франции (2 декабря 1851 г.), но в августе 1852 г. получил разрешение вернуться на родину. В 1863 г. Тьер был избран в законодательный корпус. Переизбрание его состоялось в 1869 г. 17 февраля 1871 г. Тьер был избран в национальное собрание в качестве главы исполнительной власти. 31 августа 1871 г. национальное собрание избрало Тьера президентом Французской республики сроком на три года. 19 мая 1873 г. он подал в отставку. В 1876 г. снова избран в палату депутатов. Как историк, Тьер в первую очередь известен как автор фундаментальной Histoire de la révolution française depuis 1789 jusqu'au 18 brumaire («История французской революции начиная с

1789 года вплоть до 18 брюмера») (1823–1827).

358

«Месье, четыре человека в Европе заболевают: король Луи-Филипп, австрийский император, русский император, король Пруссии; ну, эти четыре задницы; и у нас не будет войны» *(франц.)*.

359

Вьётан Анри (Vieuxtemps; 1820–1881), бельгийский композитор, скрипач, педагог. Выступал в концертах с 7-летнего возраста. В 1838–1840 гг. и в 1845–1852 гг. жил в России. Кроме того, гастролировал в Санкт-Петербурге и в Москве в 1860 г. В 1871–1873 гг. являлся профессором Брюссельской консерватории. Один из крупнейших скрипачей романтического направления. Автор семи скрипичных концертов, сочинений на темы русских композиторов и др.

360

Марэ (Marais; *букв. с франц.* «болото»), парижский квартал на правом берегу Сены, к востоку от Бобура. Расположен между площадью Республики и площадью Бастилии. Границы квартала определены на севере бульваром дю Тампль, на западе – Севастопольским бульваром, на востоке – бульваром Бомарше, на юге – Сеной.

361

«Я мог бы Вам порассказать об этом, ибо, Вы сами видите, месье, что этот человек не стоит даже той воды, которую он пьет». Аналог русской поговорки: «не стоит ломаного гроша».

362

Мёдон (Meudon), юго-западный пригород Парижа на южном берегу Сены в департаменте О-де-Сен (Hauts-de-Seine; *букв.* с *франц.* «верховья Сены»). Расстояние до Парижа – 10 км.

363

Дворец Бельвю (Château de Bellevue; *букв.* «прекрасный вид»), загородный дворец, принадлежавший маркизе де Помпадур. Находился под Парижем, на левом берегу Сены, возле железной дороги, ведущей в Версаль; на возвышении (160 м), которое тянется от Сен-Клу к Мёдону. Строительство Бельвю шло с 30 июня 1748 г. до 20 ноября 1750 г. Считался самым прекрасным загородным дворцом во всей Европе. Разрушен в 1823 г. От дворца сохранилась лишь вилла Бренборион (pavillon de Brimborion).

364

Статья была напечатана в Revue et Gazette musicale за 23 и 30 мая 1841 г. под названием Le Freischütz à Paris («Фрейшютц в Париже»). На немецком языке статья была напечатана под названием Der Freischütz. An das Pariser Publikum («Фрейшютц. Для парижской публики») в Abendzeitung за 24–28 мая 1841 г.

365

Театр Франсез (Théâtre Français; Французский Театр), более известный как «Комеди-Франсез» (Comédie-Française), был основан в 1680 г. Людовиком XIV. Расположен в 1-м административном округе Парижа во дворце Пале-Рояль. Ныне единственный во Франции репертуарный театр, финансируемый правительством.

366

Рашель Феликс Элиза, известная как мадемуазель Рашель (Rachel Felix; Mademoiselle Rachel; 1821–1858), французская актриса еврейского происхождения. Окончила театральную школу в Париже. Сценическую карьеру начала в 1827 г. С 1838 г. выступала в «Комеди-Франсез» с неизменным успехом. Гастролировала по всей Европе; в 1841 г. – в Лондоне; в 1852 г. – в Берлине; в 1853–1854 гг. – в России. В 1855 г. совершила турне в США, а в 1856 г. выступала в Египте. Возродила на сцене французского театра XIX в. классическую трагедию. Лучшими ролями Рашели считаются Федра и Гофолия в трагедиях Расина «Федра» и «Гофолия», а также Камилла в драме «Гораций» Корнеля.

367

Табльдот (от *франц.* table d'hôte; *букв.* «хозяйский стол»), общий обеденный стол с общим меню в гостиницах, пансионах, ресторанах. Позднее – комплексный набор блюд за общую определенную сумму, указанную обычно в верхней части меню. В противоположность а-ля карт (*франц.* a la carte – «по меню»), т. е. свободного выбора блюд, против каждого из которых проставлена цена.

368

Статья для Abendzeitung называется Der Freischütz in Paris. Bericht nach Deutschland («Фрейшютц. Отчет для Германии»). Она была напечатана в Dresdner Abendzeitung от 20 июля 1841 г.

369

Арнольд Иоганн Кристоф (Arnold; 1763–1847), немецкий издатель, книготорговец, политик. Начинал карьеру в качестве управляющего книжным магазином в Шнееберге (Schneeberg). В 1790 г. там же открыл свой собственный бизнес: книжный магазин Арнольда (Arnoldische Buchhandlung). В 1795 г. переехал в Пирну под Дрезденом, пытаясь наладить книжную торговлю в этих двух городах. В 1798 г. бизнес в Пирне пришлось продать, и Арнольд окончательно переселился в Дрезден. В 1801 г. основал библиотеку, т. н. Arnoldische Lesemuseum, культурный центр города, место встреч деятелей искусств и политиков. Lesemuseum функционировал до 1805 г. и с 1825 по 1834 г. В 1803 г. Арнольд получил лицензию на открытие книгоиздательского дела в Дрездене. В 1825 г. открыл филиал своей фирмы в Лейпциге. Кроме того, основал в Дрездене несколько газет. В частности, в 1817 г. совместно с К. Г. Т. Винклером (известным под псевдонимом Теодор Хелль) издавал Dresdner Abendzeitung – орган музыкально-литературной критики (в 1835 г. Арнольд продал Dresdner Abendzeitung в единоличное владение Винклеру; сама газета была закрыта в 1843 г.). Кроме того, в 1839–1842 гг. Арнольд являлся членом Городского совета в Дрездене.

Шойрлин Георг (Scheurlin; 1802–1872), немецкий писатель и поэт. Выбрал профессию учителя начальной школы. 1 февраля 1826 г. был назначен помощником учителя в Ансбахе. В 1830 г. получил место учителя. Одновременно давал частные уроки музыки и рисования. Кроме того, руководил певческой школой и был церковным органистом. В течение нескольких лет являлся редактором Ansbacher Morgenblatt («Ансбахский утренний листок»). Первые стихи Шойрлина были напечатаны в 1837 г. В 1846, 1847 и 1851 гг. вышли в свет сборники его стихов и рассказов. Произведения Шойрли на нашли признание; многие его стихотворения были положены на музыку различными композиторами. В 1852 г. Шойрлин переехал в Мюнхен. В 1864 г. был произведен в секретари Министерства внутренних дел. 9 марта 1872 г. ушел в отставку. Наиболее известными произведениями Шойрлина являются: эпическая поэма «Эдвин» (Edwin), повествующая о временах Генриха Льва, и исторический роман «Ротенбургский палач» (Der Scharfrichter von Rothenburg) о событиях Тридцатилетней войны и великом полководце Иоганне Церкласе фон Тилли (Tilly; 1559–1632), написанные в 1869 г. Кроме того, в 1872 г. был издан сборник, состоящий из трех новелл, «Новеллы о музыкантах» (Musikernovellen). За несколько недель до смерти, в день своего 70-летия, Шойрлин получил поздравительное письмо от баварского короля Людвига II, в котором король отмечал «очарование содержания и чистую гармонию формы» (den Reiz des Inhalts und den reinen Wohlklang der Form) произведений писателя и констатировал, что тот «занял почетное место среди поэтов-патриотов» (einen ehrenvollen Platz unter den vaterländischen Dichtern errungen habe).

371

Напечатан в штутгартском журнале Europa за 1 апреля 1841 г.

372

Напечатан в штутгартском журнале Europa летом 1841 г.

Фоше Поль Анри (Foucher; 1810–1875), французский драматург, театральный и музыкальный критик, журналист и новеллист. Начал карьеру в качестве журналиста, но вскоре обратился к драматургии и показал себя весьма плодовитым автором. Менее чем за два года были написаны и поставлены Saynètes (1832), La Misère dans l'Amour (1832), и Les Passions dans le Monde (1833). Его трагедия Don Sébastien de Portugal (1838) вдохновила Э. Скриба на написание либретто для Г. Доницетти; так в 1843 г. появилась его последняя опера Dom Sébastien. Фоше принадлежат и собственные оперные либретто. В частности, им написаны либретто для оперы П. Л. Дитша (см. ниже) Vaisseau fântome (премьера состоялась 9 ноября 1842 г.) и оперы А. Адана Richard en Palestine (премьера состоялась 7 октября 1844 г.). 29 апреля 1847 г. Фоше стал кавалером ордена Почетного легиона. В 1848 г. Фоше вновь вернулся к журналистике, в том числе политической. В качестве парижского корреспондента он сотрудничал с брюссельской газетой L'Indépendance belge. Кроме того, он стал одним из самых влиятельных музыкальных и театральных критиков, ведя для L'Opinion Nationale еженедельную колонку под названием Revue dramatique et lyrique. Активно сотрудничал также с изданием La France. В 1867 г. многие из его статей были собраны и опубликованы в книге Entre cour et jardin: études et souvenirs du théâtre. В 1873 г. вышла в свет книга Фоше Les Sièges héroiques, посвященная историческим событиям: осаде и освобождению Орлеана Жанной д'Арк в 1429 г., а также осаде Страсбурга в 1870 г.

В октябре 1822 г. В. Гюго женился на Адель Фоше (1803–1868), старшей сестре Поля Анри.

«Корабль-призрак» (*франц.*).

375

Французский перевод под названием Une soirée heureuse: fantaisie sur la musique pitto resque был напечатан в Revue et Gazette Musicale de Paris за 24 октября и 7 ноября 1841 г. Немецкий вариант Ein glücklicher Abend напечатан в Abendzeitung за 4–8 декабря 1841 г.

Дешан де Сан-Арман Эмиль (de Saint-Amand Deschamps; 1791–1871), французский поэт, переводчик и литературный критик. Фактически глава французской романтической школы. Его ода La paix conquise, написанная в 1812 г., принесла ему первую поэтическую славу. В 1824 г. совместно с В. Гюго Дешан основал журнал La Muse Française, ставший рупором романтического направления. В 1828 г. был написан и издан поэтический сборник Дешана Etudes française et étrangères, укрепивший его славу как поэта. Дешан – автор либретто «Ромео и Юлии» («Ромео и Джульетты») Г. Берлиоза (1839). Кроме того, в соавторстве с Э. Скрибом Дешан писал либретто для опер Дж. Мейербера «Гугеноты» (1846) и «Пророк» (1849). Сборники новелл и поэтических фантазий Дешана, Contes physiologiques и Réalités fantastiques, были изданы в 1854 г. Его Œuvres Complètes опубликованы в шести томах в 1872–1874 гг. В качестве переводчика Дешан получил признание после выполненных им переводов трагедий У. Шекспира «Ромео и Джульетта» и «Макбет»; написал также предисловие и комментарии к этим изданиям.

377

Клавироарфа, или арфа клавишная – своеобразный гибрид арфы и клавесина. Изобретена немецким мастером Иоганном Кристианом Дитцем (Dietz; 1778–1845) в 1814 г. Клавироарфа по своей конструкции, форме и принципу звукоизвлечения родственна т. н. «жирафному» фортепьяно, струнная механика которого словно «поставлена» на клавиатуру.

378

Прудон Пьер Жозеф (Proudhon; 1809–1865), французский политик, публицист, экономист, философ и социолог. Считается одним из наиболее влиятельных теоретиков – основателей анархизма.

Вильмен Абель-Франсуа (Villemain; 1790–1870), французский писатель, государственный деятель, критик и историк литературы. В 1816 г. получил в Сорбонне кафедру новой истории, которую вскоре сменил на кафедру французской словесности. В 1819 г. вышла в свет его Histoire de Cromwell. Восстание в Греции, вызвавшее всеобщее сочувствие в Европе, вдохновило Вильмена на написание исторического романа «Lascaris ou les Grecs de XV siècle» (1825) и исторического исследования «Essai sur l'état des Grecs depuis la conquête musulmane» (1825). В начале 1830 г. Вильмен был избран в палату депутатов. В 1831 г. стал членом Французской академии. В 1832 г. Луи-Филипп (см. ниже) возвел Вильмена в пожизненные пэры. В 1839 г. Вильмен занял пост министра народного просвещения. В 1844 г. вышел в отставку. Среди сочинений Вильмена следует назвать также литературоведческие труды: Discours et mélanges littéraires (1823), Nouveaux mélanges historiques et littéraires (1827), Cours de littérature française, tableau du XVIII siècle (1828–1830), Etudes de littérature ancienne et étrangère (1846), Souvenirs contemporains d’histoire et de littérature (1856), Tribune contemporaine. M. de Chateaubriand (1857), Essais sur le génie de Pyndare (1859).

380

Статья под названием La Reine de Chypre d'Halévy была напечатана в Revue et Gazette musicale за 27 февраля, 13 марта, 24 апреля и 1 мая 1842 г.

381

Здесь имеются в виду специальные вокальные упражнения для развития техники пения; намек на виртуозные колоратуры, часто встречающиеся в произведениях Дж. Россини.

382

Немецкий вариант статьи под названием Bericht über eine neue Pariser Oper (Halévy und die französische Oper) был напечатан в Abendzeitung за 26–29 января 1842 г.

383

Лахнер Франц (Lachner; 1803–1890), немецкий композитор и дирижер. Не путать с Винценцем Лахнером (Lachner Vinzenz; 1811–1893), немецким композитором, дирижером и музыкальным педагогом.

С 1827 г. был капельмейстером Кэрнтнертор-театра в Вене. Переселившись в Мюнхен в 1836 г., стал капельмейстером Мюнхенской придворной оперы, а также концертов Музыкальной академии и Королевской капеллы. В 1852 г. занял должность генерал-музикдиректора в Мюнхене; на этом посту находился до 1868 г. Причиной отставки послужил продолжительный конфликт между Лахнером и королем Людвигом II, а также Г. фон Бюловом (см. ниже), назначенным придворным капельмейстером в 1864 г. Последователь классических традиций И. С. Баха и Г. Ф. Генделя, Лахнер упорно выступал против оперной эстетики Р. Вагнера, что и явилось в первую очередь причиной конфликта. Сам Лахнер является автором четырех опер, среди которых наибольшую известность получили «Катарина Корнаро» (Catharina Cornaro; 1841) и «Бенвенуто Челлини» (Benvenuto Cellini; 1849). Кроме того, им написаны восемь симфоний (1828–1851), оратория «Моисей» (1833), Реквием (1856), а также камерные ансамбли (в первую очередь, сюиты) и песни.

Среди учеников Лахнера – немецкий композитор и дирижер Франц Вюльнер (Wüllner; 1832–1902), под управлением которого прошли мюнхенские премьеры «Золота Рейна» (22 сентября 1869 г.) и «Валькирии» (26 июня 1870 г.). Из-за этих премьер у Вагнера с Вюльнером вышел конфликт: спектакли были поставлены вопреки воли автора; из солидарности с Вагнером предыдущий дирижер и друг композитора Ганс Рихтер (Richter; 1843–1916) отказался дирижировать; согласие Вюльнера было расценено Вагнером как предательство.

Фон Кюстнер Карл Теодор (von Küstner; 1784–1864), тайный придворный советник, интендант придворного театра. Получил образование в Лейпцигском и Геттингенском университетах; изучал право. Но имея склонность к драматическому искусству, решил посвятить себя театру. В 1817–1828 гг. был директором Лейпцигского городского театра (Leipziger Stadttheater), который под его руководством стал одним из самых крупных немецких театров своего времени. В 1830 г. был назначен директором придворного театра в Дармштадте. В 1833 г. стал директором Мюнхенского придворного театра. Король Людвиг I, которому Кюстнер посвятил свою трагедию «Два брата» (Die beiden Brüder; 1833), возвел его в звание тайного придворного советника, а в 1837 г. – в дворянское достоинство. В 1842 г. получил место генерал-интенданта Королевского театра в Берлине, где успешно произвел ряд технических и экономических реформ. В 1851 г. Кюстнер вышел в отставку и до конца жизни попеременно жил в Берлине и Лейпциге. Исторически ценными являются литературные труды Кюстнера: Vierunddreißig Jahre meiner Theaterleitung (1853); Taschen– und Handbuch für Theaterstatistik (1855) и Album des königlichen Schauspiels und der königlichen Oper zu Berlin (1858).

385

Де Сен-Жорж Жюль Анри Вернуа (de Saint-Georges; 1799–1875), французский драматург, прозаик, оперный и балетный либреттист. В 1829 г. был назначен директором парижского театра «Опера-Комик». Автор романов: «Тревожные ночи» (Les Nuits terribles; 1821); «Шпион в большом мире» (L'Espion du grand monde; 1850); «Бракосочетание принца» (Un mariage de prince; 1852); «Часослов» (Le Livre d'heures; 1852); «Аутодафе» (L'Autodafé; 1852); «Князь Македонский» (Les Princes de Maquenoise; 1860); «Зелёные глаза, фантастическая история» (Les Yeux verts, histoire fantastique; 1872). Кроме того, Сен-Жоржу принадлежит более 30 драматических пьес, а также более 70 либретто (многие в соавторстве с другими авторами, в том числе с Э. Скрибом). Среди либретто стоит отметить: «Жена посла» (L'Ambassadrice; 1836), комическая опера в 3 актах, совместно с Э. Скрибом, композитор Д. Обер; «Верный пастух» (Le Fidèle berger; 1838), комическая опера в 3 действиях, в соавторстве с Э. Скрибом, композитор А. Адан; «Алмазы короны» (Les Diamants de la couronne; 1841), комическая опера в 3 актах, в соавторстве с Э. Скрибом, композитор Д. Обер; «Жизель» (Giselle, ou les Wilis; 1841), фантастический балет в 2 актах, с соавторстве с Т. Готье и Ж. Коралли, композитор А. Адан; «Королева Кипра» (La Reine de Chypre; 1841), опера в 5 актах, композитор Ф. Галеви; «Набоб» (Le Nabab; 1853), комическая опера в 3 актах, совместно с Э. Скрибом, композитор Ф. Галеви; «Волшебница» (La Magicienne; 1858), опера в 5 актах, композитор Ф. Галеви и др.

Дворец Института; имеется в виду Институт Франции (Institut de France), основное официальное научное учреждение Франции, объединяющее пять национальных академий: Французская академия (Académie française); Французская академия надписей и изящной словесности (Académie des inscriptions et belles-lettres); Французская академия наук (Académie des sciences); Французская академия изящных искусств (Académie des Beaux-Arts); Французская академия моральных и политических наук (Académie des sciences morales et politiques). Здание Института было построено в 1662–1688 гг. напротив Лувра, на другом берегу Сены. С 1795 г. Институт носил официальное название Национальный институт наук и искусств (Institut national des sciences et des arts). В 1806 г. переименован в Институт Франции.

387

Штауфены (Staufen), или Гогенштауфены (Hohenstaufen), швабский княжеский род; династия германских королей и императоров Священной Римской империи германской нации в 1138–1254 гг. Назван по родовому замку в Швабии Гогенштауфен. В 1079 г. Штауфены стали герцогами Швабии. В 1138 г. им впервые удалось занять германский королевский престол (Конрад III был избран в противовес саксонско-баварскому герцогу Генриху Гордому Вельфу, что послужило началу длительной борьбы Вельфов и Штауфенов). Попытка Штауфенов сделать престол наследственным не увенчалась успехом. К этому роду принадлежали: племянник Конрада III Фридрих I Барбаросса (годы правления 1152–1190), сын Фридриха Барбароссы Генрих VI (годы правления 1190–1197), брат Генриха VI Филипп Швабский (годы правления 1198–1208), сын Генриха VI Фридрих II Штауфен (годы правления 1212–1250), сын Фридриха II Конрад IV (годы правления 1250–1254). В 1194 г. Генрих VI женился на наследнице сицилийского короля Констанции, и Штауфены утвердились также в Сицилийском королевстве. Во времена борьбы с папством Штауфены потерпели полное поражение; погибли последние представители рода: в 1266 г. внебрачный сын Фридриха II Манфред, который был сицилийским королем в 1258–1266 гг., и в 1268 г. – сын Конрада IV Конрадин (в возрасте 16 лет обезглавлен в Неаполе 29 октября 1268 г.).

388

Фон Раумер Фридрих Людвиг Георг (von Raumer; 1781–1873), немецкий историк. Был первым ученым-популяризатором истории Германии. Получил образование в университетах Галле и Геттингена и сначала занимался юридической практикой. В 1811–1816 гг. являлся профессором в университете Бреслау. В качестве ученого много путешествовал по Европе и США. В 1815 г. проводил исторические исследования в Венеции; в течение следующих двух лет путешествовал в Германии, Швейцарии и Италии. В 1819 г. получил место профессора политологии и истории в университете Берлина. До 1847 г. был секретарем Берлинской академии наук. В 1835 г. совершил путешествие в Англию; в 1839 г. – в Италию; в 1841–1843 гг. – в США. В 1847 г. ушел в отставку, но продолжал читать лекции в университете до 1853 г. В 1853–1855 гг. вновь посетил Соединенные Штаты. Плодами этих путешествий стали публикации различных научных работ. Главными трудами Раумера являются: Geschichte der Hohenstaufen und ihrer Zeit (1823–1825), упоминаемая Р. Вагнером, и Geschichte Europas seit dem Ende des 15 ten Jahrhunderts (1832–1850).

389

Апулия (от *др.* – *греч.* πουλία; *итал.* Puglia), область в Италии, самый восточный регион страны, омываемый Адриатическим и Ионическим морями.

390

Абруццо (Abruzzo), область в Италии, расположенная в средней части Апеннинского полуострова на побережье Адриатического моря примерно в 100 км к востоку от Рима. До 1963 г. носила название Абруцци (Abruzzi).

391

Луцерия (*лат.* Luceria), город в Северо-Западной Апулии в области Давния, к западу от г. Арпы. Ныне носит название Лючера.

После восстания на Сицилии император Фридрих II переселил в Луцерию сарацинов. После смерти Фридриха II папа Иннокентий IV отказался признать за Манфредом право на его наследство. Тогда тот бежал к сарацинам и во главе их победил папские войска.

Народной книги, о которой говорит Вагнер, – Volksbuch vom «Venusberg» – не существует. Скорее всего, он имеет в виду сборник немецкого писателя и фольклориста Людвига Бехштейна (Bechstein; 1801–1860) Der Sagenschatz und die Sagenkreise des Thüringerlandes (издание: *Bechstein L.* Der Sagenschatz und die Sagenkreise des Thüringerlandes. Hildburghausen, 1835).

Кроме упоминаемых далее Вагнером источников, можно назвать еще несколько изданий, возможно также ставших основой для музыкальной драмы Вагнера и с которыми он был совершенно точно знаком. К середине XIII в. появились первые стихотворные рассказы о состязании певцов в Вартбурге. Первая же версия легенды непосредственно о Тангейзере – Tannhäuser-Liedes – относится к 1515 г. «Песня о Тангейзере» входит в «Волшебный рог мальчика. Старинные немецкие песни» (Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder), сборник немецких народных песен, подготовленный и изданный в 1806–1808 гг. в Гейдельберге двумя поэтами – Карлом Йоахимом Фридрихом Людвигом фон Арнимом (von Arnim; 1781–1831) и Клеменсом Брентано де ла Рошем (Brentano; 1778–1842). В 1816 г. братья Гримм в первом томе своих Deutschen Sagen опубликовали прозаическую версию Tannhäuser-Liedes.

Сразу оговоримся, что произведение Людвига Тика «Верный Эккарт и Тангейзер» (Der getreue Eckart und der Tannenhäuser; 1799), которое часто указывают в качестве первоисточника вагнеровского «Тангейзера», таковым не является. Об этом говорит не только признание самого Вагнера, но и глубокое отличие психологических трактовок двух произведений. Это же относится и к стихотворению Г. Гейне Der Tannhäuser, опубликованному в третьем томе четырехтомника Der Salon (1834–1840) в 1836 г.

Начиная с «Летучего Голландца» (напомним, что гейновские «Мемуары г-на Шнабелевопского» никак не могут рассматриваться в качестве литературной основы этого произведения), Вагнер всегда руководствовался в выборе сюжета *мифологическим первоисточником*. Его не могло заинтересовать произведение, уже обработанное другим автором.

393

В 1819 г. Э. Т. А. Гофман в роман «Серапионовы братья» ввел сцену состязания певцов в Вартбурге; правда, Тангейзер у Гофмана отсутствует, зато одним из действующих лиц является Вольфрам фон Эшенбах.

394

Профессор филологии Кристиан Теодор Людвиг Лукас (Lucas; 1796–1854). Упоминаемое Вагнером издание: Lucas C. T. L. Der Krieg von Wartburg // Historische Abhandlungen der Königlich Deutschen Gesellschaft zu Königsberg. Königsberg, 1838.

395

Имеется в виду работа немецкого писателя и журналиста Иоганна Йозефа фон Гёрреса (см. ниже) и ученого-историка Фердинанда Глёкле (Gloeckle; 1785–1819) Lohengrin, ein altteutsches Gedicht, впервые опубликованная в 1813 г.

Дессауэр Жозеф (Dessauer; 1798–1876), австрийский композитор еврейского происхождения. Получил музыкальное образование в Праге. В качестве композитора начал пробовать свои силы, сочиняя песни. Затем обратился к жанру оперы. В 1821 г. поселился в Вене, откуда часто выезжал в различные города Европы. Дессауэр был знаком и дружил со многими композиторами, в частности с Дж. Россини, Ф. Шубертом, Г. Берлиозом, Ф. Мендельсоном, Ф. Листом и Ф. Шопеном, который посвятил ему несколько своих произведений. Среди опер Дессауэра: Lidwinna (1836); Ein Besuch in Saint-Cyr (1838); Paquita (1851); Domingo (1860).

Дитш Пьер-Луи-Филипп (Dietsch; 1808–1865), французский композитор и дирижер. В 1830 г. окончил Парижскую консерваторию по классу композиции у А. Рейхи. В 1830 г. получил место капельмейстера церкви Святого Евстафия (церковь Сент-Эсташ; Église Saint-Eustache), позднее церкви Святой Магдалины (церковь Мадлен; l'église de la Madeleine). Одновременно давал уроки гармонии. В 1840 г. по рекомендации Дж. Россини Дитш получил место хормейстера Парижской оперы. 9 ноября 1842 г. там состоялась премьера его оперы Le vaisseau fantôme, ou Le maudit des mers («Корабль-призрак, или Проклятый морем»). В противовес версии, что в основе сюжета оперы лежит сценический план, проданный в дирекцию Парижской оперы Р. Вагнером, есть все основания считать, что либретто было написано Полем Фоше и Анри Антуаном Ревуалем (Révoil; 1822–1900) на основе романа Вальтера Скотта «Пират» и романа Фредерика Марриета (Marryat; 1792–1848) «Корабль-призрак» (The Phantom Ship). В 1860 г. Дитш стал капельмейстером Парижской оперы. В 1863 г. уволен дирекцией со своего поста. Кроме «Корабля-призрака» написал 25 месс, Magnifi cat и Te Deum. Кроме того, издал сборник органных произведений и руководство к органному аккомпанементу церковного пения.

398

Новелла Э. Т. А. Гофмана «Фалунские рудники» (Die Bergwerke von Falun), написанная в 1819 г., входит в цикл «Серапионовы братья».

399

Фишер Кристиан Вильгельм (Fischer; 1789–1859), оперный певец (бас), хормейстер Дрезденской придворной оперы. Обучался пению у своего отца. Начал выступать с 1810 г. С 1817 г. исполнял партии баса-буффо в Opernhaus в Лейпциге, где служил до 1831 г. (с годовым перерывом с 1828 по 1829 г., когда Фишер пел на сцене Stadttheater в Магдебурге). С 1829 г. являлся не только солистом, но и оперным режиссером. 1 июня 1832 г. занял место солиста и хормейстера Дрезденской придворной оперы, став преемником И. А. Микша. Вышел в отставку в 1857 г. Переписка Фишера с Р. Вагнером издана: Richard Wagners Briefe an Teodor Uhlig, Wilhelm Fischer, Ferdinand Heine. Leipzig, 1888.

400

Фон Редерн Фридрих Вильгельм (von Redern; 1802–1883), граф, прусский оберкамергер, генерал-интендант драмы и музыки, композитор и политик. Являлся одной из ключевых фигур в культурной жизни Берлина 1830-х – 1840-х гг. Доверенное лицо трех прусских монархов и влиятельное лицо при дворе в течение 50 лет. Отличался музыкальным талантом и ярко выраженными художественными наклонностями. В 1832–1842 гг. занимал должность генерал-интенданта королевских драматических театров. Дворец графа Редерна (Palais Redern или Redernsches Palais) на Парижской площади (Pariser Platz) в Берлине, построенный в 1830–1833 гг. знаменитым архитектором Карлом Фридрихом Шинкелем (Schinkel; 1781–1841), являлся одним из главных мест политической и культурной жизни Берлина. Во дворце размещалась великолепная коллекция произведений искусства. (Дворец был снесен в 1906 г. при строительстве отеля Adlon.) Сам граф был другом Ф. Мендельсона и Дж. Мейербера, И. В. Гёте и Ф. Шлегеля, братьев А. и В. фон Гумбольдт. С 1842 г. Редерн являлся генерал-интендантом королевской придворной музыки, принимая также активное участие в деятельности Королевского придворного и Домского хоров, а также военных хоров. В качестве композитора не получил признания. Увертюра к единственной опере Редерна «Кристина, королева Шведская» (Christine, Königin von Schweden) была впервые исполнена в Берлине в 1820 г.

401

Здесь имеется в виду гора Хёрзельберг (Hörselberg) в Тюрингии. Согласно средневековому преданию, именно в ее гротах располагался двор богини любви Венеры.

Приведем цитату из труда английского ученого, писателя и агиографа Сабина Баринг-Гоулда (Sabine Baring-Gould; 1834–1924) «Мифы и легенды Средневековья» (Curious Myths of the Middle Ages): «Голая и безлюдная, словно бы проклятая, гора Хёрзельберг возвышается над цветущими землями между городами Айзенах и Гота. Издали она напоминает огромный каменный саркофаг, в котором волшебным сном спит и будет спать до скончания времен чудесный и загадочный мир. Высоко над землей на северо-западном склоне горы в отвесной скале открывается вход в пещеру, называемую Хёрзельлох. Из глубины ее доносится приглушенный рев воды, как будто подземный поток бурлит там, яростно ворочая мельничные жернова. Вот слова Бехштейна: “Стоя в одиночестве на гребне горы, после напрасных поисков расщелины, я вдруг услышал под ногами сильный шум, похожий на звук падающей воды, и, спустившись по крутому откосу, внезапно понял, что непонятно как оказался у самого входа в пещеру” (1835)… Ходили слухи, что в пещере находился вход в чистилище, и многие ошибочно считали, что название Hörsel происходит от Hore, die Seele! – “Души, внемлите!”. В то же время существовало предание, что там, в недрах горы, расположилась Венера, языческая богиня любви, со своим двором и со всей присущей ей роскошью и разнузданностью. Были люди, которые видели в глубине пещеры очертания прекрасных женщин, манивших их к себе, и слышали пробивающуюся сквозь грохот потока волшебную музыку… И до сих пор гора Хёрзельберг больше известна как Венусберг, или Гора Венеры. Название это часто упоминается в Средние века, однако не всегда уточняется, где гора находится» (цит. по: *Баринг-Гоулд Сабин*. Мифы и легенды Средневековья. М., 2009).

402

Деплешен Эдуард Дезире Жозеф (Desplechin; 1802–1871), французский художник и сценограф. Является одним из известнейших сценографов XIX в. Больше всего постановок по его эскизам, костюмам, сценографии было осуществлено в Парижской опере. Деплешен работал с такими композиторами, как Дж. Мейербер, Р. Вагнер, Дж. Верди, Ш. Гуно и др.

403

Рельштаб Генрих Фридрих Людвиг (Rellstab; 1799–1860), немецкий писатель, журналист, музыкальный критик, композитор и поэт. Известен под псевдонимом Фраймунд Цушауер (Freimund Zuschauer). В 1815 г. поступил в военное училище, стал офицером в 1818 г. и в 1821 г. оставил армию. Летом того же года совершил пешее путешествие в Дрезден и Веймар через Байройт, куда был приглашен писателем Жан Полем (Jean Paul; настоящее имя Иоганн Пауль Фридрих Рихтер [Richter]; 1763–1825). В Дрездене Рельштаб познакомился с К. М. фон Вебером и Л. Тиком. В 1822–1823 гг. был вольнослушателем в университетах Бонна и Гейдельберга. В конце 1823 г. вернулся в родной Берлин, где открыл книжный магазин. Ради заработка средств для содержания магазина устроился критиком в Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung («Берлинская всеобщая музыкальная газета»). В 1825 г. Рельштаб поехал в Вену, чтобы встретиться с Л. ван Бетховеном, а затем с Ф. Шубертом. Семь стихотворений Рельштаба вошли в цикл Шуберта «Лебединая песня». В 1826 г. Рельштаб дебютировал в качестве писателя с романом «Генриетта, или Прекрасная певица» (Henriette oder die schöne Sängerin; сатира на Г. Зонтаг). С 1829 до 1841 г. издавал журнал «Iris im Gebiete der Tonkunst» («Радуга музыкального искусства»). В этот период он стал одним из самых влиятельных музыкальных критиков своего времени. При этом пробовал собственные силы в композиции. В музыкальных сочинениях Рельштаба чувствуется влияние К. В. Глюка, В. А. Моцарта и Л. ван Бетховена. В 1842 г. написал одну из первых биографий Ф. Листа. Исторический роман Рельштаба «1812», написанный в 1834 г. и посвященный русской кампании Наполеона, был весьма популярен в России.

Гейне Фердинанд (Heine; 1798–1872), немецкий актер, певец, художник по костюмам и сценограф. В 1818–1849 гг. служил в Дрезденской придворной опере. Друг Р. Вагнера, с которым тот состоял в переписке с 1841 по 1868 г. Переписка Вагнера с Ф. Гейне издана: Richard Wagners Briefe an Teodor Uhlig, Wilhelm Fischer, Ferdinand Heine. Leipzig, 1888.

405

Букв. «Маленький Давид». Намек на юношу Давида, победившего великана Голиафа.

Вагнер Иоганна, также Иоганна Яхман-Вагнер (Jachmann-Wagner; 1826–1894), немецкая оперная певица (сопрано). Дебютировала в возрасте 13 лет. Пению обучалась у Полины Виардо-Гарсиа. В 1844 г. состоялся успешный дебют Иоганны Вагнер в «Гугенотах» Дж. Мейербера. 19 октября 1845 г. она пела партию Елизаветы на премьере «Тангейзера». На развитие Иоганны Вагнер в качестве актрисы большое влияние оказала В. Шрёдер-Девриент. После того как Рихард Вагнер покинул Дрезден, Иоганна переехала в Гамбург. Затем пела на сценах Вены и Берлина, где в 1850–1860 гг. являлась певицей королевских театров. В 1860 г. удалилась со сцены (в 1859 г. вышла замуж за ландрата Альфреда Яхмана [Jachmann; 1823–1919]), но через два года вернулась и продолжала петь до 1872 г.

407

Аусиг (Aussig), в XIX в. город в Богемии в 15 км от саксонской границы, недалеко от Теплица. Ныне – Усти-над-Лабем (также Усти-над-Лабой; *чеш.* Ústí nad Labem; *нем.* Aussigan der Elbe; *устар. русск.* Аусиг), город на севере Чехии, у впадения Билины в Лабу (Эльбу). Важный железнодорожный узел (в первую очередь Прага – Дрезден – Берлин).

408

Таинственные и зловещие развалины Шрекенштейна (Шрекенштайна; Schrecken stein; *букв.* «Камень ужаса»; от *нем.* Schrecken – ужас и Stein – камень), в частности, описаны в романе Жорж Санд «Консуэло».

409

Гретри Андре Эрнест Модест (Grétry; 1741–1813), французский композитор и писатель бельгийского происхождения. Член Болонской филармонической академии с 1765 г. С 1767 г. жил в Париже. В 1795 г. был избран в члены Института Франции. Один из крупнейших представителей французской комической оперы XVIII в. Автор более 60 опер, среди которых «Гурон» (1768), «Люсиль» (1769), «Ричард Львиное Сердце» (1784), «Рауль Синяя Борода» (1789), «Петр Великий» (1790), «Вильгельм Телль» (1791).

410

Нойгрош (Neugroschen; *букв.* «новый грош»), саксонский биллонный грош, чеканившийся с 1840 г. до введения в Германии в 1873 г. общей денежной системы. «Новый грош» аналогичен прусскому зильберграшу ($^1/_{30}$ талера), но делился не на 12 пфеннигов, а на 10.

411

Тантьема (от *франц.* tantieme – «определенная часть»), здесь в иронической форме имеется в виду процентное участие автора в доходах от постановки его произведения.

412

Мозен Юлиус (Mosen; настоящее имя Юлиус Мозес [Moses]; 1803–1867), немецкий поэт, драматург и писатель. Получил юридическое образование в Йенском университете, где вступил в студенческое братство «Германия» (Burschenschaft Germania). После окончания университета совершил длительное путешествие в Италию. В 1835 г. поселился в Дрездене, где открыл адвокатскую практику. В это время он написал свои основные драматические произведения. В 1836 г. опубликовал стихотворный сборник, сразу сделавший его знаменитым, Andreas-Hofer-Liedes. В частности, в стихотворении «Последние десять воинов Четвертого полка» (Die letzten Zehn vom vierten Regiment) поэт прославляет доблесть восставших поляков в битве под Остроленкой. Вскоре были написаны исторические драмы «Кола Риенци, герцог Бернхард» (Cola Rienzi, Herzog Bernhard; 1842) и «Император Отто III» (Kaiser Otto der Dritte; 1842). В этом же году вышел историко-политический роман «Веронский конгресс» (Der Kongreß von Verona). В 1844 г. Юлиус переехал в Ольденбург, где работал в качестве драматурга в придворном театре. В том же году изменил фамилию Мозес на Мозен. В 1846 г. его разбил паралич, и последние 20 лет жизни он был прикован к постели.

413

Вагнер ошибается. Драма «Бернхард Веймарский» (Bernhard von Weimar) была на писана Мозеном в 1855 г.

414

Банк Карл Людвиг Альберт (Banck; 1809–1889), немецкий композитор и музыкальный писатель. Учился в Берлине и Дессау. После поездки в Италию работал в Магдебурге, Берлине и Лейпциге в качестве музыкального критика. Сотрудничал с «Новым музыкальным журналом» (Neue Zeitschrift für Musik) Роберта Шумана. Кроме того, давал уроки пения Кларе Шуман, невесте композитора. С 1840 г. был учителем пения и музыкальным рецензентом в Дрездене. В 1845–1846 гг. совершил вторую поездку в Италию. Как композитор признания не получил.

415

Шладебах Юлиус (Schladebach; 1810–1872), немецкий музыкальный писатель. Получил медицинское образование, но сделал карьеру музыкального критика. В 1854 г. инициировал издание Universal Lexicon of Music («Универсальный музыкальный лексикон»). Этот многолетний труд был лучшим музыкальным справочным изданием своего времени.

Растрелли Йозеф (Джузеппе) (Rastrelli; 1799–1842), немецкий композитор, скрипач и дирижер. Шестилетним ребенком начал выступать в концертах как скрипач (в частности, концертировал в Москве). В 1829 г. принял должность музикдиректора Дрезденской католической придворной церкви (Katholischen Hofkirche) и одновременно дирижировал в Дрезденской придворной опере, деля место капельмейстера с К. Г. Райсигером. Автор нескольких опер, среди которых Distruzione di Gerusalem, La Chiava Circassa, Amina, Salvator Rosa, Berthe de Bretagne, а также балет Der Raub Zetulbeus и музыка к трагедии «Макбет». Среди духовных сочинений композитора 3 мессы и др.

417

Вэхтер Иоганн Михаэль (Wächter; 1794–1853), австрийский оперный певец (бас-баритон). С 1816 г. изучал право в Вене, но, обладая великолепным голосом, вскоре бросил учебу и решил посвятить себя музыке. В 1819 г. дебютировал в Граце в партии Дон Жуана в одноименной опере В. А. Моцарта. Затем пел на сценах театров Пешта (1821), Вены (1824) и Берлина. В 1827 г. переехал в Дрезден. На сцене Дрезденской придворной оперы прослужил до конца своей карьеры. Пел в трех премьерных спектаклях опер Р. Вагнера: «Риенци» (партия Орсини; 1842), «Летучий Голландец» (партия Голландца; 1843) и «Тангейзер» (партия Битерольфа; 1845). Г. Берлиоз, слышавший Вэхтера в «Летучем Голландце», назвал его голос «красивейшим баритоном из всех, которые ему когда-либо приходилось слышать».

418

Шрёдер София Антония Луиза (Schröder; 1781–1868), немецкая актриса. Дебютировала в 1793 г. в Санкт-Петербурге. В 1798 г. была приглашена в Венский придворный театр по рекомендации А. Ф. фон Коцебу. Через два года переехала в Гамбург, где прославилась в трагических ролях, ставших ее лучшими: в частности Федры, Медеи, Сапфо, Марии Стюарт, леди Макбет, Изабеллы (главная роль в пьесе Ф. Шиллера «Массинская невеста»). В 1815 г. вернулась в Вену. С 1840 г. жила попеременно в Аугсбурге и Мюнхене. По воспоминаниям современников, обладала сильным, красивым голосом, выразительной мимикой и страстным драматическим темпераментом. Считается одной из наиболее выдающихся актрис своего времени.

419

Увертюра «Рюи Блаз», C-dur, op. 95 была написана Ф. Мендельсоном-Бартольди в 1839 г. в качестве вступления к одноименной пьесе В. Гюго. Интересно отметить, что название «Рюи Блаз» закрепилось за этим произведением вопреки воле автора, написавшего его по заказу и назвавшего «Увертюрой для Театрального пенсионного фонда». Сама пьеса Гюго крайне не понравилась Медельсону, считавшему ее, согласно письму к матери от 18 марта 1839 г., «отвратительной, недостойной и мерзкой».

Ко времени описываемых Вагнером событий Мендельсон уже написал следующие оперы: «Любовь солдата» (Soldatenliebschaft; 1820), «Два педагога» (Die beiden Pädagogen; 1821), «Бродячие комедианты» (Die wandernden Komödianten; 1822), «Два племянника, или Дядюшка из Бостона» (Die beiden Neffen oder der Onkel aus Boston; 1823) и «Свадьба Камачо» (по Сервантесу; Die Hochzeit des Camacho;1827), а также зингшпиль «Возвращение с чужбины» (Die Heimkehr aus der Fremde; 1829).

421

Увертюра «Гебриды, или Фингалова пещера», h-moll, op. 26 была написана Ф. Мендельсоном-Бартольди в двух редакциях. Первая редакция – 8 августа 1829 г. – сразу после посещения Фингаловой пещеры на острове Стаффа из группы Внутренних Гебрид возле западного побережья Шотландии. Вторая редакция – 16 декабря 1830 г. в Италии. Изначально увертюра носила название «Одинокий остров» (Die einsame insel). После переработки в 1832 г. получила название «Фингалова пещера» (англ. Fingal's Cave), а также «Гебриды» (нем. Die Hebriden).

422

Считается, что Вагнер впервые встретился с великим пианистом-виртуозом и композитором Ференцем (Францем) Листом в марте 1841 г. Однако содержание первого же письма Вагнера к Листу, датированного 24 марта 1841 г., дает нам право утверждать, что первое мимолетное знакомство состоялось раньше – осенью 1840 года: «Милостивый Государь! Если я решаюсь беспокоить Вас этими строками, то *опираюсь при этом на ту любезность, с какою Вы приняли меня поздней осенью прошлого года, во время Вашего краткого пребывания в Париже, после того, как я мимолетно был представлен Вам господином Шлезингером.* (Курсив мой. – *М. З.*)» (Цит. по: *Вагнер Р.* Моя жизнь. Избранные письма и дневники. Обращение к друзьям. Т. I–IV. СПб., 1911. Т. IV. С. 3.)

423

Утренний концерт (*франц.*)

424

«Лесной царь», знаменитая баллада Ф. Шуберта на стихи И. В. Гёте.

425

Лёве Иоганн Готфрид Карл (Löwe; 1796–1869), немецкий композитор, дирижер и певец. Автор пяти опер, двух симфоний, двух фортепьянных концертов, семнадцати ораторий и более пятисот песен. Наряду с Ф. Шубертом Лёве считается создателем жанра романтической вокальной баллады.

426

Беллони Гаэтано (Belloni; 1810–1887), личный секретарь и агент (1841–1848) Ф. Листа. Фактически является первым в истории музыки концертным агентом. Положил начало современному музыкальному менеджменту, взяв на себя заботу об организации концертов, рекламе, доходах, рецензиях в прессе и т. д., полностью освободив от этого самого музыканта (в данном случае Листа).

427

Зал Эрар (или Зал Эрара) – в XIX в. один из самых знаменитых концертных залов Парижа, несмотря на весьма скромные размеры (всего 189 мест для сидения и 228 стоячих мест). Существует по сей день; находится в самом центре Парижа, во 2-м районе, неподалеку от Плас-де-Виктуар (Площадь Побед; Place des Victoires), на Рю-дю-Май (rue du Mail), 13.

В этом доме жил знаменитый музыкальный мастер Себастьен Эрар (Érard; 1752–1831). Еще в 1777 г. он изготовил первое во Франции фортепьяно; затем вместе со своим братом Жаном Батистом (1745–1826) открыл фабрику по производству музыкальных инструментов. Предприятие Эраров росло и вскоре перешагнуло границы Франции: в 1786 г. был открыт его филиал в Лондоне. Именно Эрару принадлежит изобретение и изготовление так называемого органного фортепьяно, сочетавшего в себе особенности обоих инструментов. В те времена понятие «рояль Эрара» было равносильно понятию «скрипка Страдивари».

Семейство Эраров всячески покровительствовало Ф. Листу. Дом № 13 по Рю-дю-Май являлся фактически второй парижской квартирой Листа в период с 1823 по 1878 г. Ныне об этом свидетельствует мемориальная доска.

Имеются в виду «Воспоминания о “Роберте-Дьяволе”» (Réminiscences de «Robert le Diable») с подзаголовком «Адский вальс» (Valse infernale), написанные Ф. Листом в 1841 г. и впервые изданные М. Шлезингером.

429

Имеется в виду первый министр образования Королевства Саксония Мюллер Иоганн Кристиан Готлиб, о котором речь шла выше. Напомним, что с его сыном Герма-ном у В. Шрёдер-Девриент был роман.

430

Имеется в виду Вильгельм I (1797–1888), представитель династии Гогенцоллернов, король Пруссии с 1861 г., германский император с 1871 г. Известно, что Вильгельм I не особенно разбирался в музыке. Тем не менее он присутствовал на Первом Байройтском фестивале в 1876 г.

431

«Черепаха» (*лат*. testudo), боевое построение римской пехоты, применяемое для защиты от метательных снарядов во время полевых сражений и осад. При построении «черепахой» передняя шеренга воинов смыкала щиты, держа их перед собой, последующие шеренги поднимали щиты над головой, защищая таким «панцирем» свои ряды.

Морлакки Франческо Джузеппе Бальдассаре (Morlacchi; 1784–1841), итальянский композитор и дирижер. В сентябре 1807 г. написал свою первую оперу «Отчаянный поэт» (Il poeta disperato). Вскоре в Вероне была поставлена вторая опера композитора, «Портрет» (Il ritratto). В 1808 г. в Парме премьера оперы «Конрадин» (Corradino) принесла своему создателю значительный успех. В 1809 г. в Риме прошли премьеры его опер «Принцесса про запас» (La principessa per ripiego) и «Симончино» (Il Simoncino), а в 1810 г. – опер «Данаиды» (Le Danaidi) и «Гиперместра» (Ipermestra). В сентябре того же года Морлакки получил место капельмейстера Итальянской оперы в Дрездене, заключив в 1811 г. пожизненный контракт. В Дрездене в 1811 г. состоялась премьера оперы «Рауль де Креки» (Raoul di Créquy). В 1816 г. им были написаны оперы «Причудливое сожаление» (La capricciosa pentita) и «Севильский цирюльник» (Il barbiere di Siviglia), в 1817 г. опера «Простушка из Пирны» (La semplicetta di Pirna). В 1826 г. Морлакки основал благотворительное общество по оказанию материальной помощи вдовам музыкантов Придворной капеллы. Полное творческое наследие композитора включает 25 опер (включая 2 неоконченные), 3 оратории, 10 больших месс с оркестром, 2 реквиема, кантаты и др.

433

Липинский Карл (Кароль) Иосиф (Lipiński; 1790–1861), польский композитор, скрипач и дирижер. Был музыкантом-самоучкой. В 1812–1814 гг. занимал место капельмейстера в театре во Львове. В 1817 г. совершил путешествие в Италию, где познакомился и подружился с Н. Паганини (в 1829 г. в Варшаве ссора прервала их дружбу). В качестве скрипача-виртуоза выступал по всей Европе, в том числе совершив гастрольные поездки в Россию в 1825, 1828 и 1839 гг., выступая в Одессе, Киеве, Вильне, Санкт-Петербурге и Москве. В 1839 г. Липинский принял место концертмейстера в Дрездене, которое занимал до 1861 г. Его композиторское наследие включает 2 комических оперы, 3 симфонии, 4 концерта для скрипки с оркестром, 3 полонеза для фортепьяно, скрипичные вариации, фантазии, струнное трио, транскрипции фортепьянных сочинений Ф. Шопена. Кроме того, издал сборник галицийских народных песен (1834).

Рёкель Карл Август (Röckel; 1814–1876), немецкий композитор, дирижер, общественный деятель. После завершения музыкального образования под руководством своего дяди Иоганна Непомука Гуммеля был назначен капельмейстером в Придворный театр Веймара. Здесь он написал свою оперу «Фаринелли» (Farinelli). После занимал должность музикдиректора в театре Бамберга, и в 1843 г. получил место в Дрездене. Под влиянием музыки Р. Вагнера отказался от исполнения своей оперы, которую уже представил в Дрезденскую придворную оперу. По своим политическим убеждениям являлся ярым республиканцем; дружил с М. А. Бакуниным (см. ниже). Перед Дрезденским восстанием 1849 г. издавал агитационные «Народные листки» (Volksblätter) и «Рупор» (Sprachrohr). После поражения восстания вместе с Бакуниным был арестован и приговорен к смертной казни. Приговор был заменен тринадцатилетним заключением в крепости Кёнигштайн (Königstein) и в Вальдхаймерской тюрьме (Waldheimer Zuchthause), откуда Рёкель был освобожден в январе 1862 г. Во время заключения состоял в переписке с Вагнером и написал книгу Sachsens Erhebung und das Zuchthaus zu Waldheim. После освобождения переехал во Франкфурт-на-Майне, где зарабатывал писательским и редакторским трудом. В 1866 г. переехал в Мюнхен, а затем в Вену. В 1872 г. перенес инсульт, от которого до конца так и не оправился.

435

Рёкель Йозеф Август (Röckel; 1783–1870), немецкий оперный певец (тенор). С 1804 г. являлся первым тенором венского театра «Ан дер Вин». В 1822–1827 гг. был учителем пения при Венской придворной опере, где преподавала Генриетта Зонтаг. В 1829–1830 гг. жил в Аахене, в 1830–1832 гг. – в Париже, затем переехал в Лондон. С 1846 по 1853 г. являлся директором Музыкальной школы в Йорке; в 1860 г. переехал в Бат (Bath). В конце жизни проживал в Кётене (Köthen).

436

1 декабря 1840 г. Август Рёкель женился на Каролине Генриетте Шарлотте Лорцинг (Lortzing), урожденной Эльстерман (Elstermann; 1809–1871), приемной дочери Фридриха Лорцинга, дяди Альберта Лорцинга (1801–1851), немецкого композитора, дирижера, певца и актера, основателя жанра немецкой комической оперы (Spieloper).

437

«Дочь Кромвеля» (*франц.* La fille de Cromwell; *нем.* Die Tochter Cromwells), водевиль Мишеля Николя Балиссона (Balisson), барона де Ружмона (de Rougemont; 1781–1840), французского романиста, журналиста и драматурга.

438

Пузинелли Карл Франц Антон (Pusinelli; 1815–1878), врач, педиатр при саксонском дворе, друг Вагнера с 1843 г. После рокового 1849 г. друзья не виделись более 20 лет, но состояли в регулярной переписке. Когда, окончательно расставшись с Вагнером, Минна переселилась в Дрезден, Пузинелли преданно ухаживал за ней до самых последних ее дней. В 1871 г. Пузинелли и Вагнер вновь встретились после долгой разлуки. Пузинелли взял на себя ведение дел дрезденского отдела байройтского Patronatverein'a («Общество патронов Байройта», участвовавших в подписке по сбору средств на постройку Фестшпильхауса). Он присутствовал на Первом Байройтском фестивале 1876 г.

439

Мужское хоровое общество (*нем.*).

440

Фон Кённериц Юлиус Бернхард (von Könneritz; 1782–1863), камергер и обергофмейстер принцессы Августы Саксонской. С 1820 г. являлся владельцем замка Нёнвиц (Nöthnitz), впоследствии перешедшего во владение к семейству его жены Марии, урожденной фон Финк (von Finck [von Fink];?–1871).

441

Ган-Ган (Хан-Хан; более правильное имя – графиня фон Хан) Ида Мария Луиза София Фридерика Густава (Hahn-Hahn; 1805–1880), немецкая писательница, поэтесса, основательница монастыря Доброго Пастыря (Kloster Vom guten Hirten) в Майнце. В июле 1826 г. из династических соображений была выдана замуж за своего двоюродного брата Фридриха Вильгельма Адольфа графа фон Ган (1804–1859), впоследствии известного конезаводчика и владельца скаковых лошадей. После этого брака получила двойную фамилию и стала называться графиней фон Ган-Ган. 5 февраля 1829 г., за месяц до рождения ее умственно отсталой дочери Антонии (1829–1856), брак был расторгнут. После развода много путешествовала. В 1849 г. решила перейти в католичество, и 28 марта 1850 г. получила первое Святое Причастие. В декабре 1853 г. основала в Майнце рядом с церковью Святого Стефана монастырь Доброго Пастыря, где жила до своей смерти, не принимая пострига. В качестве литератора получила широкую известность; ее называли «немецкой Жорж Санд», и она была одним из самых читаемых авторов своего времени. Литературную карьеру начинала как поэтесса, выпустив сборники стихотворений: Gedichte (1835); Neue Gedichte (1836); Venezianische Nächte (1836); Lieder und Gedichte (1837). Затем обратилась к прозе и написала целый ряд романов, таких как Aus der Gesellschaft (1838), Gräfin Faustine (1840), Sigismund Forster (1843), Cecil (1844), Zwei Frauen (1845), Clelia Conti (1846), Maria Regina (1860), Doralice (1861), Zwei Schwestern (1863), Peregrin (1864), Die Erbin von Cronenstein (1868), Die Glöcknerstochter (1871). Писательница не оставляла свою литературную деятельность и после обращения к вере. Ее религиозное мировоззрение нашло отражение в книге Von Babylon nach Jerusalem (1861). Кроме того, ею написана Bilder aus des Geschichte der Kirche (1856–1864). Произведения Ган-Ган были переведены на английский, французский, итальянский, голландский, польский, русский (роман «Сесиль» в 1844 г.), шведский и венгерский языки.

Фон Люттихау Ида (von Lüttichau; урожденная фон Кнобельсдорф [von Knobelsdorf]; 1798–1856), немецкая художница, покровительница искусств и благотворительница. В частности, поддерживала Людвига Тика, Карла Марию фон Вебера и Рихарда Вагнера. Ида фон Люттихау одна из первых сумела оценить и поддержать постановки «Летучего Голландца» и «Тангейзера». В 1818 г. вышла замуж за генерал-интенданта придворных театров Вольфа Адольфа Августа фон Люттихау. Отличаясь прекрасным художественным вкусом, она часто помогала мужу в выборе пьес и актеров для придворного театра.

443

Фюрстенау Петер Фердинанд (Fürstenau; 1801–?), придворный литограф; сын композитора и флейтиста Каспара Фюрстенау (1772–1819). Один из многочисленных корреспондентов Р. Вагнера.

Заявление Вагнера о том, что разрыв отношений с Фюрстенау совпадает с «эпохой окончательного краха его общественного положения в Дрездене», т. е. с бегством после Дрезденского восстания 1849 г., не вполне соответствует действительности. В частности, в Центральной библиотеке Цюриха хранится одно из писем Вагнера к Фюрстенау, датированное 12 ноября 1852 г.

Не путать с Морицем Людвигом Карлом Игнацем Францем Фюрстенау (Fürstenau; 1824–1889), немецким флейтистом и историком музыки.

444

Хиллер (Гиллер) Фердинанд (Hiller; 1811–1885), немецкий композитор, пианист и дирижер. Ученик И. Н. Гуммеля. В 1827 г. в Вене был представлен Бетховену (Хиллер был великолепным интерпретатором фортепьянных сочинений Бетховена). В 1828–1835 гг. жил в Париже; в 1840–1841 гг. путешествовал по Италии. В 1843–1844 гг. являлся руководителем концертов лейпцигского Гевандхауза. В 1844 г. был дирижером в Дрездене; в 1847 г. переехал в Дюссельдорф. В 1849 г. был избран членом Королевской академии художеств в Берлине. С 1850 г. жил в Кёльне, где с 1850 по 1884 г. являлся одним из основателей и директором консерватории. Кроме того, в 1851–1852 гг. был дирижером Итальянского театра в Париже, а в 1870 г. гастролировал в России. В 1868 г. Хиллер получил почетную докторскую степень в Боннском университете. Композиторское наследие Хиллера составляют 6 опер, таких как «Сон в Рождественскую ночь» (Ein Traum; 1845) и «Конрадин» (Conradin; 1847), 2 оратории, 4 симфонии, концерты, хоры, камерные ансамбли, песни – в общей сложности более двухсот произведений.

445

Ритшель Эрнст Фридрих Август (Rietschel; 1804–1861), немецкий скульптор. В 1820 г. поступил в Дрезденскую академию художеств; в 1826 г. переехал продолжать образование в Берлин. В 1832 г. стал профессором скульптуры в Дрезденской академии художеств; в это время тесно сотрудничал с архитектором Готфридом Земпером (см. ниже). В 1836 г. был избран в члены Берлинской и Венской академий художеств. В 1854 г. Ритшель создал памятник Лессингу в Брауншвейге, который закрепил за ним славу одного из крупнейших скульпторов-монументалистов своего времени. В 1855 г. в Париже он был награжден большой Почетной медалью и стал офицером ордена Почетного легиона. В 1856 г. был избран почетным членом Академии художеств в Стокгольме. 4 сентября 1857 г. был открыт, пожалуй, самый известный памятник работы Ритшеля – памятник Гёте и Шиллеру перед зданием Городского театра в Веймаре, ныне являющийся фактическим символом города.

446

«Торжественная песнь на открытие памятника Фридриху Августу» (Festgesang zur Enthüllung des Friedrich August-Monuments).

«Боже, храни короля» *(англ.)*.

«Боже, храни Короля/Королеву!» (God Save the King/Queen), традиционный национальный гимн Великобритании, утвержденный примерно в 1745 г. В 1871–1918 гг. с немецким текстом Г. Хариеса являлся гимном Германской империи.

Вагнер долгое время страдал гастритом.

449

Милешовка (*чеш.* Milešovka; *нем.* Milleschauer или Donnersberg), самая высокая гора (836 м) Чешского Среднегорья, является излюбленным туристическим местом. На ее вершине с 1905 г. работает метеорологическая обсерватория.

Фон Корнелиус Петер Йозеф (von Cornelius; 1783–1867), немецкий художник; дядя композитора Петера Карла Августа Корнелиуса (см. ниже). Первоначальное художественное образование получил в Академии художеств в Дюссельдорфе. С 1809 по 1811 г. жил во Франкфурте-на-Майне; в 1811 г. совершил длительную поездку в Рим, где присоединился к обществу художников под названием «Союз Святого Луки» (Lukasbund), члены которого вошли в историю немецкой живописи как «назареяне» (Nazarener). В 1816 г. Корнелиус создал иллюстрации к «Фаусту» И. В. Гёте (Bilder zu Goethe's Faust). В 1817 г. работал над иллюстрациями к «Песни о Нибелунгах» (Aventiure von den Nibelungen). В 1820 г. художник получил приглашение от кронпринца Баварского (будущего короля Людвига I) приехать в Мюнхен, где написал ряд придворных портретов, а также расписал несколько мюнхенских церквей и создал фрески для Глиптотеки (1820–1830 гг.; утрачены во время Второй мировой войны) и Пинакотеки. Одновременно с 1819 по 1824 г. являлся директором Дюссельдорфской академии художеств. В 1830 г. работал над иллюстрациями к «Раю» Данте. В 1836–1840 гг. для мюнхенской церкви Святого Людвига (Ludwigskirche) написал одну из наиболее известных своих работ – фреску «Страшный Суд». В 1841 г. Корнелиус переехал в Берлин, где работал до 1867 г. над «Всадниками Апокалипсиса» (Die Apokalyptischen Reiter; утрачены в 1945 г.). В 1850 г. расписал церковь Святого Николая (Kirche St. Nikolai) в Потсдаме.

451

«Романы о двенадцати пэрах» *(франц.)*. Полное название Romans des douze pairs de France («Романы [или т. н. жесты; La Geste] о двенадцати пэрах Франции»), цикл героических эпических поэм, повествующих преимущественно о временах Карла Великого. Возник примерно в конце XI в. Впервые собран и опубликован в 1832–1848 гг. французским историком и романистом Алексисом Поленом Пари (Alexis Paulin Paris; 1800–1881). Здесь двенадцать пэров Франции – это двенадцать паладинов Карла Великого, в числе которых был и знаменитый Роланд, известный по героической поэме «Песнь о Роланде».

452

Хенниг Карл Вильгельм (Henning; 1784–1867), немецкий композитор, дирижер и скрипач. С 1807 г. был скрипачом оперного театра, а с 1811 г. – Придворной капеллы. Одновременно давал частные уроки игры на скрипке; в 1819 г. его учеником стал Ф. Мендельсон. В 1824–1826 гг. являлся первым музикдиректором Кёнигштедтэр-театра. В 1832 г. возглавил концерты Берлинского Филармонического общества. В 1833 г. был избран членом Прусской академии художеств. С 1840 г. являлся королевским придворным капельмейстером. Композиторское наследие Хеннига включает такие оперы, как «Дева-роза» (Die Rosenmädchen; 1825), «Старый полководец» (Der alte Feldherr; либретто Карла фон Хольтая; 1826), «Сокровище Нибелунгов» (Der Nibelungenhort; 1828), а также многочисленные камерные произведения.

453

«Сон в летнюю ночь» *(нем.)*. Концертная увертюра, ор. 21, написанная Мендельсоном в 1826 г. В 1841 г. король Фридрих Вильгельм IV заказал композитору сочинить еще несколько частей к одноименной комедии У. Шекспира. В течение 1843 г. Мендельсон дописал к увертюре еще 10 частей, превратив ее, таким образом, в сюиту (ор. 61). Ее первое исполнение состоялось 14 октября 1843 г. в Потсдамском дворце.

Вердер Карл (Werder; 1806–1893), немецкий философ-гегельянец, поэт и драматург. С 1834 г. являлся приват-доцентом на кафедре философии в Берлинском университете, а с 1838 г. – экстраординарным профессором. Интересно отметить, что его курс лекций по гегелевской философии слушали И. С. Тургенев и М. А. Бакунин. Автор таких философских трудов, как De platonis Parmenide (1834) и Logik (1841). Его лирические стихотворения печатались в берлинском Musenalmanach (Берлин, 1850), а его трагедия Columbus ставилась на многих немецких сценах. Кроме того, с 1859 г. Вердер читал в университете публичные лекции о драматическом искусстве.

455

Корнет Юлиус (Cornet; 1793–1860), австрийский оперный певец (тенор), композитор и театральный директор. С детства пел в церковном хоре. Брал уроки вокала у Антонио Сальери. Дебютировал на оперной сцене в Италии. После возвращения в Австрию пел на сценах Граца, Брауншвейга и Гамбурга. 1 апреля 1841 г. был назначен вице-директором Городского театра (Stadttheater) в Гамбурге. Впоследствии переехал в Вену, где руководил Кэрнтнертор-театром. Покинув Вену, в последние годы жизни служил в Виктория-Театре (Victoria-Theater) в Берлине. В свое время успех Корнету принес его монументальный труд «Опера в Германии и театр нового времени» (Die Oper in Deutschland u. das Theater der Neuzeit; 1849).

456

«Сомнамбула» (La sonnambula; 1831), лирическая опера-мелодрама в двух актах Винченцо Беллини. Либретто было написано по мотивам пантомимы-балета Э. Скриба и П. Оме «Сомнамбула, или Приезд нового сеньора».

К этому времени относится кратковременное увлечение Листа танцовщицей Элизой Джилберт (Gilbert; 1818–1861), более известной как Лола Монтес (Montez), и вскоре последовавший за этим окончательный разрыв отношений с графиней Мари д'Агу (см. ниже), матерью детей Листа – Бландины, Даниэля и Козимы, будущей жены Р. Вагнера.

458

Фромман Альвина (Alwine Frommann, 1800–1875), немецкая художница, иллюстратор, чтица при дворе королевы Пруссии Августы Марии Луизы Катерины Саксен-Веймар-Айзенахской (1811–1890), будущей германской императрицы, супруги Вильгельма I. Была преданным другом семьи И. В. Гёте. Оставила весьма интересную автобиографию, ныне хранящуюся в архиве Гёте – Шиллера в Веймаре, в которой рассказывает о встречах с известными музыкантами, литераторами и художниками своего времени. Интересно отметить, что Альвина серьезно увлекалась изучением русской культуры и русского языка. В частности, хорошо знала поэзию и прозу А. С. Пушкина.

459

«Лагерь в Силезии» *(нем.),* трехактный зингшпиль Дж. Мейербера, написанный им в 1844 г. по либретто Э. Скриба в переводе на немецкий язык Л. Рельштаба.

Девриент Эдуард (Devrient; 1801–1877), немецкий оперный певец (баритон), актер, режиссер, либреттист и театровед. Брат Эмиля Девриента (см. ниже). Дебютировал в качестве актера в Берлине в 1819 г. Одновременно принимал участие в концертах Берлинской певческой академии. В 1829 г. исполнил партию Иисуса в «Страстях по Матфею», возобновленных Ф. Мендельсоном-Бартольди. Однако в 1831 г. вынужден был оставить певческую карьеру из-за потери голоса. До начала 1840-х гг. писал оперные либретто, а также выступал как драматический актер в Берлине. В 1844 г. переехал в Дрезден, где оставался до 1852 г., когда был приглашен в Карлсруэ на должность директора Баденского придворного театра. Автор театроведческого исследования «Национальный театр новой Германии» (Das Nationaltheater des neuen Deutschland; 1848), а также пятитомной «Истории немецкого театрального искусства» (Geschichte der deutschen Schauspielkunst; 1848–1874).

Букв. «непрерывный бас» (*итал.*). То же, что генерал-бас.

Связно, плавно (*итал.*).

463

От *итал.* pizzicare – «щипать». Прием извлечения звука из струнных инструментов отрывистым щипком.

464

Оратория Ф. Мендельсона «Павел» (Paulus; 1834–1836), ор. 36. Являлась первой из запланированного композитором грандиозного ораториального триптиха: «Павел» – «Илия» (ор. 70; 1846) – «Христос». Оратория «Христос» осталась незаконченной.

465

Шестая симфония F-dur, op. 68. Написана Бетховеном в 1808 г.

Пильниц (Pillnitz), загородная резиденция саксонских монархов, расположенная на берегу Эльбы и ныне находящаяся в пределах Дрездена.

Пильниц находится от центра Дрездена примерно в 10 км вверх по Эльбе.

468

Кеппгрунд (Keppgrund), романтическая долина Эльбы между Лошвицем (Loschwitz) и Пильницем; является частью природного заповедника «Берега Эльбы – Дрезден – Пирна». Кеппгрунд являлся излюбленным местом пребывания Карла Марии фон Вебера. До сего дня долина остается популярным туристическим местом в Дрездене.

469

Ныне окрестности замка Альбрехтсберг (Schloss Albrechtsberg) под Дрезденом. Виноградники были названы по имени шотландского лорда Джеймса Огилви (Ogilvy), 7-го графа Финдлейтера (Findlater; 1750–1811), который в 1803 г. при содействии своего личного секретаря Иоганна Георга Фишера приобрел их в Дрезденской долине Эльбы. Сам замок был построен в 1850–1854 гг. для прусского принца Альбрехта, младшего брата королей Пруссии Фридриха Вильгельма IV и Вильгельма I.

«А знаете, ваши хоры неплохо поют» (*франц.*).

471

Полководец Лициний, прославившийся победой над галлами, погружен в тяжелые раздумья, причиной которых делится с другом Цинной, начальником легиона: Лициний отправился на войну, чтобы заслужить руку юной патрицианки Юлии. Однако, повинуясь предсмертной воле отца, Юлия стала весталкой. Лициний должен либо покориться своей судьбе, либо похитить возлюбленную; Цинна обещает другу поддержку. Лициний решает похитить Юлию ближайшей ночью. Сама Юлия тоже в отчаянии: на следующий день, во время торжественной церемонии, она должна будет возложить венок на голову победителю Лицинию и навеки отказаться от надежды на счастье. Юлия, охраняя священный огонь в храме Весты, взывает к богине о помощи. Появляется Лициний, и священное пламя угасает. В последний момент Юлия лишается чувств. Побег сорвался, в последний момент Лицинию удается скрыться. В храме появляются весталки и жрецы. Верховный жрец спрашивает у Юлии имя святотатца, но она не выдает имя любимого. Юлия приговаривается к казни: быть похороненной заживо. Однако Лициний сам сознается Верховному жрецу в своей вине. Верховный жрец объявляет свое решение: если покрывало Юлии загорится на угасшем алтаре Весты, значит, богиня прощает ее. В момент казни появляется Лициний с вооруженным отрядом. Внезапно сгущаются тучи, и молния ударяет в алтарь. Покрывало Юлии загорается. Верховный жрец объявляет, что свершилось чудо. Отныне Юлия и Лициний могут соединиться священными узами брака.

«Разве у меня нет тромбонов?» (*франц.*)

473

«Я услышал в вашем “Риенци” инструмент, который вы называете бас-туба; я не запрещаю ввести его в состав оркестра “Весталки”» *(франц.)*.

Туба, самый низкий по звучанию медный духовой инструмент, действительно введен в симфонический оркестр Р. Вагнером, но не в «Риенци», а в «Летучем Голландце».

«Отправьте мне партии тромбонов для триумфального марша и бас-тубы, как они проводились под моим управлением в Дрездене» (*франц.*).

475

Опера-сериа (*итал.* opera seria – *букв.* «серьёзная опера»), жанр итальянской оперы, сложившийся в начале XVIII в. наряду с оперой-буффа – комической оперой, – появившейся в 1730-х гг. Первоначально являлся жанром неаполитанской оперной школы, но быстро распространился по странам Европы. После оперной реформы К. В. Глюка опера-сериа еще продолжала развиваться в творчестве таких композиторов, как Г. Спонтини.

«Тем не менее, я уверен, что моя жена вызвала смех; я не хочу, чтобы надо мной смеялись; я никогда не смеюсь, я люблю серьезность» (*франц.*).

477

«Агнес фон Гогенштауфен» (Agnes von Hohenstaufen), романтическая опера в трех действиях, написанная Г. Спонтини в 1829 г.

478

«Когда я услышал вашего “Риенци”, я сказал, что вы – гениальный человек, но это наибольшее, на что вы способны» *(франц.)*.

479

«После Глюка я совершил великую революцию в “Весталке”; я представил “задержание в сексте” в гармонии и большой барабан в оркестре; после “Кортеса” я сделал еще один шаг вперед; затем я сделал три шага в “Олимпии”, “Нурмахале”, “Альцидоре”, и всё, что я делал в первое время в Берлине, я предоставляю в ваше распоряжение, и это временами работает; но потом я сделал сто шагов вперед в “Агнес фон Гогенштауфен”, где я предполагал совершенно заменить оркестр органом» *(франц.)*.

«Афинянок» *(франц.)*.

Фридрих Вильгельм IV.

482

«Теперь, когда вы ожидаете, чтобы кто-то придумал что-то новое, я, Спонтини, заявляю, что в любом случае невозможно превзойти мои предыдущие работы; с другой стороны, я знаю, что “Весталка” – так, как я ее написал, – стала подлинным взлетом в числе моих собственных партитур» *(франц.)*.

483

Задержание (*итал.* ritardo; *нем.* Vorhalt, *франц. и англ.* suspension), неаккордовый звук (т. е. звук, не входящий в состав аккорда, но линейно связанный с ним с ходом в секунду) на сильной доле такта, задерживающий вступление смежного с ним аккордового. Согласно музыковеду и создателю нового учения о гармонии Ю. Н. Холопову, «термин “задержание”, по-видимому, впервые был применён Дж. Царлино в трактате “Гармонические установления” (Le istitutioni harmoniche. 1558, p. 197). Задержание в то время трактовалось как диссонирующий звук, требующий правильного приготовления и плавного нисходящего разрешения. На рубеже XVI–XVII вв. приготовление задержания перестали считать обязательным. С XVII в. задержание все чаще рассматривается в составе аккорда, а учение о задержании включается в науку о гармонии (особенно с XVIII в.). “Неразрешённые” задержания исторически подготовили один из типов новой аккордики XX в. (созвучия с прибавленными, или побочными, тонами)».

484

«“Весталку” я писал на римский сюжет, “Фернанда Кортеса” на испано-мексиканский; в “Олимпии” сюжет греко-македонский, наконец, в “Агнес фон Гогенштауфен” немецкий: все остальное ничего не стоит» (*франц.*).

Свиньи (*франц*).

«Уж поверь, была надежда на Германию, когда я был императором музыки в Берлине, но так как король Пруссии отдал свою музыку на откуп двум странствующим евреям, которых он привлек, все надежды потеряны» *(франц.)*.

Хотелось бы обратить особое внимание на эту цитату Г. Спонтини. Когда Р. Вагнера объявляют «идеологом немецкого антисемитизма», неплохо было бы знать, что в его время антисемитизмом было пропитано все европейское общество в целом, а интеллигенция особенно. Скандальная статья Вагнера «Еврейство в музыке» рождалась не на пустом месте и не была плодом умствования одного лишь Вагнера.

487

Имеется в виду музыка к трагедии Софокла «Антигона» Ф. Мендельсона-Бартольди; ор. 55, написанная композитором в 1841 г.

Земпер Готфрид (Semper; 1803–1879), выдающийся немецкий архитектор и теоретик искусства. С 1823 г. изучал математику и историю в Гёттингене. В 1825 г. перешел в класс архитектуры Мюнхенской академии художеств. В декабре 1826 г. переехал в Париж для работы с архитектором Францем Христианом Гау. В 1830–1833 гг. много путешествовал по Италии и Греции, изучая античную архитектуру. В 1832 г. принял участие в археологических раскопках Афинского акрополя. В 1834 г. написал труд «Наблюдения о художественной росписи в архитектуре и скульптуре античности» (Vorläufi ge Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten), принесший ему европейскую известность. В 1834 г. Земпер занял пост профессора архитектуры в королевской Академии художеств в Дрездене. В 1837 г. предоставил проекты по расширению Цвингера и строительству Королевского театра. В 1841 г. первый Королевский театр – Semperoper – был открыт (сгорел в 1869 г.; был восстановлен в 1871–1878 гг.). В 1846 г. был утвержден проект строительства здания картинной галереи на северо-восточной стороне Цвингера, принадлежавший Земперу. Летом 1847 г. строительство началось. Однако из-за участия в Дрезденском восстании в 1849 г. Земпер был вынужден бежать из Дрездена (строительство завершил Карл Мориц Хенель). После бегства из Дрездена Земпер некоторое время жил в Англии. Здесь были написаны его труды «О четырёх элементах архитектуры» (Die vier Elemente der Baukunst; 1851) и «О науке, промышленности и искусстве» (Wissenschaft, Industrie und Kunst; 1852), а также начата работа над монументальным исследованием «Стиль в технических и тектонических художествах, или Практическая эстетика» (Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik; 1860–1863). В 1855 г. по совету Р. Вагнера Земпер переехал в Цюрих и занял должность профессора архитектуры в Политехническом институте. В 1861–1864 гг. по проекту Земпера было построено новое здание Политехнического института. Не оставляя в стороне интересы своего друга Вагнера, Земпер спроектировал для короля Людвига II Баварского театр Рихарда Вагнера в Мюнхене (проект остался нереализованным), а также принял участие в проекте Фестшпильхауса в Байройте в 1872–1876 гг. В 1871 г. Земпер переехал в Вену, где, в частности, проектировал здания придворных музеев истории искусств и естествознания и королевского театра перед императорским дворцом Хофбург.

489

«Это из Берлинской певческой академии; идем отсюда» (*франц.*).

«Какая неблагодарность!» (*франц.*).

«Я не хочу умирать, я не хочу умирать!» (*франц.*).

492

«Как вы можете думать о смерти, маэстро, вы, который бессмертен!» (*франц.*).

«Не смейте шутить!» (*франц.*).

Гольмик Карл (Golmick; 1796–1866), немецкий композитор, пианист, музыкальный писатель, либреттист и переводчик. Первоначально обучался музыке у своего отца. В 1815 г. поступил в Страсбургский университет на факультет теологии, однако вскоре переехал во Франкфурт-на-Майне, где снова стал брать уроки музыки и вокала. В 1818 г. по рекомендации Л. Шпора поступил в труппу Городского театра Франкфурта (Frankfurter Stadttheater). Одновременно преподавал. Автор более 125 композиций, среди которых Rondo brillant (op. 20), «Тринадцать дуэтов» (op. 38), «Два дуэта для сопрано и баса» (op. 55), «Два гренадера» (дуэт для басов; op. 60), «Девушка у озера» (для сопрано; op. 109) и др. Из крупных литературных и методических сочинений следует отметить Kritische Terminologie; Leitfaden für junge Lehrer im Clavierspielen; Handlexikon der Tonkunst. Кроме того, написал «Автобиографию с рассказами из истории театра Франкфурта» (Auto-Biographie, nebsteinigen Momenten aus der Geschichte des Frankfurter Theaters; 1866). Наибольшую известность в свое время получили его многочисленные либретто различных оперетт, но в связи с их небольшой художественной ценностью (так же как в большинстве своем и музыки, которая была по ним написана) были вскоре забыты.

495

Букв. «Немецкий Рейн» и «Немецкое вино» (*нем.*).

496

Миттервурцер Антон (Mitterwurzer; 1818–1876), австрийский оперный певец (баритон). Ученик И. А. Микша. Дебютировал в 1839 г. на сцене Дрезденского придворного театра, на сцене которого прослужил до 1870 г. Являлся одним из наиболее выдающихся драматических певцов своего времени. Прославился в основном в вагнеровском репертуаре. В частности, был первым исполнителем партии Вольфрама в «Тангейзере» (1845) и партии Курвенала в «Тристане и Изольде» (1865). Пел также партии Фридриха фон Тельрамунда («Лоэнгрин») и Ганса Сакса («Нюрнбергские мейстерзингеры»).

497

Шпацер-Джентилуомо Луиза (Spatzer-Gentiluomo [также Dschentiluomo]; урожденная Шпацер; 1821–?), австрийская оперная певица (сопрано). Музыкальное образование получила в Вене. Дебютировала в 1837 г. на сцене Кэрнтнертор-театра. В 1839 г. переехала в Ганновер, где пела до 1842 г. В 1843 г. перешла на сцену Дрезденского придворного театра (до 1847 г.).

498

Стретта (*итал.* stretta, от *итал.* stringere – сокращать, уменьшать, сжимать), здесь имеется в виду полифоническое имитационное проведение темы, характеризующееся вступлением имитирующего голоса или голосов до окончания темы в начинающем голосе.

Имеется в виду знаменитая песня Der deutsche Rhein («Вы не должны получить свободный немецкий Рейн»), написанная Р. Шуманом на слова немецкого поэта Николауса Беккера (Becker, 1809–1845) в 1840 г. Песня направлена против захватнической политики Франции, вследствии которой разразился т. н. Рейнский кризис – дипломатическое противостояние между Францией и Германским союзом во главе с Пруссией. Премьер-министр Франции Адольф Тьер объявил Рейн естественной восточной границей Франции. Более того, Франция предъявила претензии на германские территории, расположенные на левом берегу Рейна, которые в 1795–1814 гг. входили в ее состав в соответствии с условиями Базельского мира. По решению Венского конгресса 1815 г. эти территории (в частности, Кёльн, Трир, Майнц и др.) были вновь возвращены Германии. Новый виток эскалации вокруг спорных территорий вызвал бурю негодования во всех германских государствах и всплеск антифранцузских и патриотических настроений, призывов к объединению страны. В это время появились многочисленные песни, воспевающие «свободный немецкий Рейн» в качестве символа, объединяющего весь немецкий народ в едином порыве национальной гордости. Помимо упоминаемой песни Н. Беккера, тогда же был написан и знаменитый народный патриотический гимн Die Wacht am Rhein («Вахта на Рейне) Иоганна Якоба Менделя (Mendel; 1809–1881) на стихи Макса Шнекенбургера (Schneckenburger; 1819–1849), прозванного «немецким Руже де Лилем».

500

К торжествам по перенесению из Лондона в Дрезден праха К. М. фон Вебера Р. Вагнером были написаны: хорал для мужского хора «У гроба Вебера» (An Webers Grabe [Choral für Männerchor]) и оркестровый «Траурный марш на мотивы из К. М. фон Вебера» (Trauermusik nach Motiven von C. M. von Weber).

501

Фридрихштадт (Dresden-Friedrichstadt), административный район Дрездена, расположенный на левом берегу Эльбы, на месте бывшего городского предместья Остра (Ostra). А в 1730 г. саксонский курфюрст Август Сильный переименовал предместье во Фридрихштадт в честь своего сына Фридриха Августа II. В 1835 г. Фридрихштадт был присоединён к Дрездену.

502

Девриент Густав Эмиль (1803–1872), немецкий актер; представитель знаменитой актерской семьи Девриентов. Дебютировал на сцене в 1821 г. Начинал как певец-баритон, но вскоре перешел на чисто драматические роли. Считался одним из наиболее значительных актеров своего времени; с неизменным успехом выступал на всех значительных европейских сценах, в том числе и в Санкт-Петербурге.

503

Зимрок Карл Йозеф (Simrock; 1802–1876), немецкий поэт, филолог и переводчик. С 1850 г. состоял в Боннском университете профессором древнегерманской литературы. Занимался исследованием, собиранием и комментированием древнего германского эпоса. Кроме того, осуществлял переводы на литературный немецкий язык с древневерхненемецкого. В частности, перевел: Niebelungenlied (первое издание в 1827 г.); Gedichte Walthers von der Vogelweide; Parcival und Titurel Вольфрама фон Эшенбаха; Reineke Fuchs; Der gute Gerhard von Köln Рудольфа фон Эмса; Die Edda; Tristan und Isolde Готфрида Страсбургского; Beowulf; Der Wartburgkrieg и др. Издал обработку Deutsche Volksbücher и восстановил в первоначальной редакции Das Puppenspiel vom Doktor Faust, а также издал Die deutschen Sprichwörter; Deutsches Kinderbuch; Die geschichtlichen deutschen Sagen; Die deutschen Volkslieder; Deutsche Sionsharfe; Die Niebelungenstrophe und ihr Ursprung и др. Собственные стихотворные произведения Зимрока были изданы в сборниках Rheinsagen aus dem Munde des Volkes und deutscher Dichter; Bertha, die Spinnerin; Legenden; Gedichte; Deutsche Kriegslieder. Кроме того, Зимрок переводил драмы Шекспира (Dingelstedtsche Shakespeare-Ausgabe, 1866–1870; Shakespeares Gedichte, 1867). Его перу принадлежат такие научные исследования, как Handbuch der deutschen Mythologie; Altdeutsches Lesebuch; Altdeutsches Lesebuch in neudeutscher Sprache; Malerisches und romantisches Rheinland.

Безусловно, труды Зимрока являлись настольными книгами в библиотеке Р. Вагнера.

504

Вольфрам фон Эшенбах (Eschenbach; ок. 1170–1220), немецкий поэт-миннезингер. Странствующий певец. Автор стихотворного рыцарского романа «Парцифаль» (1198–1210, изд. 1783), входящего в цикл романов о короле Артуре. Прославление рыцарства сочетается в романе с проповедью религиозного искупления и отречения. Тем же умонастроением проникнуты и его незаконченные романы «Виллегальм» и «Титурель».

505

Настоящее имя Шульц Альберт (Schulz), псевдоним Сан-Марте (San-Marte; 1802–1893), немецкий филолог и историк литературы, специалист по истории средневековой поэзии. Наряду с Зимроком являлся популяризатором немецкой старины. Перевел и опубликовал следующие исследования: Die Arthursage (1842), Beiträge zur bretonischen und keltisch-germanischen Sage (1847), Die Sagen vom Merlin (1852), Walter von Aquitanien (1853), Parzivalstudien (1860), Rückblicke auf Dichtungen des deutschen Mittelalters (1872) и др. Главным трудом считается Leben und Dichtungen Wolframs von Eschenbach (1858).

Вагнер имеет в виду издание перевода на литературный немецкий язык романа Вольфрама фон Эшенбаха Parzival (Magdeburg, 1836).

506

Фон Гёррес Иоганн Йозеф (von Görres; 1776–1848), немецкий философ, писатель и журналист. Начинал свою литературную деятельность как сторонник идей французского Просвещения и Французской революции. Но после посещения Парижа в 1798–1799 гг. разочаровался в прежних идеалах. В 1806–1808 гг. являлся приват-доцентом Гейдельбергского университета. В 1808 г. увлекся изучением персидского языка и опубликовал ряд трудов по иранской мифологии. С 1813 г. вновь занялся политической публицистикой. В 1819 г. написал работу «Германия и революция» (Deutschland und die Revolution), после выхода в свет которой был вынужден переехать в Швейцарию. Однако в 1827 г. получил приглашение от короля Людвига I Баварского занять должность профессора кафедры всеобщей истории и истории литературы в Мюнхенском университете. На протяжении всей жизни выступал за создание «Великой Германии». Основные труды Гёрреса: Der allgemeine Frieden, ein Ideal (1798); Aphorismen über Kunst (1802); Glauben und Wissen (1805); Die deutschen Volksbücher (1807); Mythengeschichten der asiatischen Welt (1810); Lohengrin, ein altteutsches Gedicht (1813); Europa und die Revolution (1821); Der Heilige Franziskus von Assisi, ein Troubadour (1826); Emanuel Swedenborg (1827); Über die Grundlage, Gliederung und Zeitenfolge der Weltgeschichte (1830); Die christliche Mystik (1836–1842); Kirche und Staat nach Ablauf der Kölner Irrung (1842); Der Dom von Köln und das Münster von Strasburg (1842).

На русский язык переведен его труд «Эстетика немецких романтиков» (М., 1987).

507

Существует несколько традиций написания этого имени. Согласно Кретьену де Труа (французская традиция) – Perceval (Персеваль), Вольфраму фон Эшенбаху (немецкая традиция) – Parzifal (Парцифаль; хотя в его поэме, основанной на романе Кретьена де Труа, многие имена собственные и географические названия представляют собой «кальку» со старофранцузского языка), кельтским источникам (кельтская и староанглийская традиции) – Percyvelle (Персивелль). Отсюда разночтение в произношении. В настоящем издании мы будем употреблять два варианта написания этого имени: «Парцифаль», когда речь будет идти непосредственно о герое Вольфрама фон Эшенбаха, а также дружеском прозвище короля Людвига II, и «Парсифаль», говоря исключительно о произведении Р. Вагнера, тем более что эта фонетическая форма была предложена и обоснована именно им.

Вплоть до 1877 г. Вагнер вслед за Вольфрамом фон Эшенбахом называл своего героя Парцифалем: и когда впервые обратился к этому сюжету в 1857 г., и когда писал первый вариант поэмы по просьбе Людвига II в 1865 г. Известна точная дата «переименования» Вагнером Парцифаля в Парсифаля: 13 февраля 1877 г. Сам композитор так разъясняет причины этого решения: «Его имя арабское. “Parsi” означает “чистый”, “fal” – “безрас-судный”» (*Hansen W.* Richard Wagner. Biographie. München, 2006. S. 313–314). Другими словами, «святой простец». Таким образом, именно Вагнер положил начало новой «филологической» традиции написания и произношения имени этого средневекового героя.

508

Гервинус Георг Готфрид (Gervinus; 1805–1871), немецкий историк, литературовед, государственный деятель. Получил образование в Гейдельбергском университете. Там же с 1830 г. являлся приват-доцентом. Вскоре получил должность профессора Гёттингенского университета. В 1847–1850 гг. издавал газету Deutsche Zeitung, отличавшуюся пропагандой либерально-патриотических идей и объединения Германии. В 1848 г. был избран во Франкфуртское национальное собрание (см. ниже). После его роспуска в 1849 г. отошёл от политики, посвятив себя исключительно науке. Главным трудом Гервинуса является пятитомная «История национальной поэтической литературы немцев» (Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen; 1835–1842). Кроме того, ему принадлежит четырёхтомная монография «Шекспир» (Shakespeare; 1849–1850), переведенная на русский язык в 1877 г. Следует также отметить: Einleitung in die Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts (1853; перевод на русский язык «Введение в историю XIX в.»; 1864); Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts seit den Wiener Verträgen (1855–1866); Händel und Shakespeare, zur Asthetik der Tonkunst (1868).

509

Сакс Ганс (Sachs; более верная с точки зрения правил произношения в немецком языке транскрипция «Закс», но в данном издании нам приходится придерживаться традиционного энциклопедического варианта; 1494–1576), поэт, композитор, мейстерзингер. Родился в семье портного, обучался сапожному делу, был настоящим нюрнбергским ремесленником. Еще будучи странствующим подмастерьем, оказался в 1516 г. в Инсбруке при дворе императора Максимилиана I, где решил изучить искусство мейстерзанга. В 1520 г. он вернулся в родной Нюрнберг. Приняв учение Мартина Лютера, стал писать стихи, посвященные идеям Реформации. Уже при жизни он был одним из самых популярных мейстерзингеров. В 1558 г. Сакс начал издавать свои произведения. Всего ему принадлежат более 6000 (!) стихотворений, драм, диалогов, песен, памфлетов. Ныне в Нюрнберге на площади, носящей его имя (Hans-Sachs-Platz), стоит памятник Гансу Саксу. Дом, в котором он родился, жил и умер, был разрушен во время бомбардировок британской авиации в 1945 г. Но на его месте благодарными жителями Нюрнберга установлена мемориальная доска в память о своем знаменитом земляке.

510

Метчик – поставленный от цеха певцов наблюдатель, который обязан отмечать ошибки против традиционных поэтических правил, допущенные исполнителями, особенно теми, которые стремились поступить в цех. Все эти ошибки он отмечал штрихами, и тот, кто получал известное количество таких штрихов, считался не прошедшим испытание.

Во второй редакции «Тангейзера» была расширена увертюра, превращенная во вступление, непосредственно переходящее в сценическое действие. Незначительная балетная сцена сирен и нимф была доведена до эффектной пантомимы с неистовой вакхической пляской. Партия Венеры была существенно изменена и расширена, а сцена состязания певцов, наоборот, сокращена, что придало ей больше динамичности.

Таким образом, ныне существуют две редакции «Тангейзера» – дрезденская (1845) и парижская (1860). Причем есть существенные причины не отказываться ни от одной из них. При всех положительных качествах парижской редакции композиторский почерк Вагнера претерпел по сравнению с 1845 г. значительные изменения. Композитор уже не мог вернуться к своему прежнему стилю и писал вставки к «Тангейзеру» по-новому. Отсюда, по словам исследователя творчества Вагнера Б. Левика, «между новой и старой музыкой в “Тангейзере” не образуется стилистического единства, напротив, они вступают друг с другом в противоречие… Это противоречие очень заметно, когда вслед за утонченной, изысканной музыкой Венеры звучит простая маршеобразная мелодия рыцарского гимна Тангейзера. У Венеры господствует хроматика, у Тангейзера – диатоника» (*Левик Б.* Рихард Вагнер. М., 1978. С. 240). Именно поэтому в различных театрах можно услышать то дрезденскую, то парижскую редакцию вагнеровской драмы, а иногда их вообще «смешивают». Кстати, в России издавались переведенные на русский язык клавиры первой, дрезденской редакции «Тангейзера»; она же использовалась у нас при постановках этой музыкальной драмы.

512

Сакс (также Сасс) Мари Констанс (также Sasse, Sax, Saxe, Sass; 1834–1907), бельгийская оперная певица (сопрано). Дебютировала в партии Джильды в опере Дж. Верди «Риголетто» в Венеции в 1852 г. Являлась примой Парижской оперы с 1860 по 1870 г. Особенно прославилась премьерным исполнением партий Селики в опере Дж. Мейербера «Африканка» (1865) и Елизаветы (Изабеллы) де Валуа в опере Дж. Верди «Дон Карлос» (1867).

Р. Вагнер сам выбрал Сакс для партии Елизаветы на парижской премьере «Тангейзера» 13 марта 1861 г. Хотя постановка провалилась, композитор оценил высокое дарование певицы.

513

Калержи Мария (Kalergis; иногда встречается вариант написания «Калергис»; 1822–1874), пианистка и покровительница искусств польского происхождения. Родилась в Варшаве, отличалась редкой красотой. Была дочерью генерала Фридриха Карла Нессельроде (1786–1868), героя Бородинского сражения. В январе 1839 г. в Санкт-Петербурге вышла замуж за крупного торговца Ивана Эммануиловича Калержи (1814–1863). Вскоре родилась дочь Мария (1840–1877), но сам брак оказался несчастливым, и супруги через год расстались. Получив свободу и значительное состояние, Мария попеременно то жила в Петербурге, то путешествовала по Европе. Обнаружив явный талант к игре на фортепьяно, она стала брать уроки у Ф. Шопена и Ф. Листа. Более того, Лист считал ее одной из своих любимых учениц. С 1857 г. давала собственные фортепьянные концерты, и учителю не приходилось краснеть за качество ее игры. Оставила заметный след в истории развития родной польской музыкальной культуры: являлась одним из основателей Института музыки в Варшаве (ныне Варшавская консерватория) и Варшавского музыкального товарищества (ныне Варшавская филармония). В 1863 г. Мария Калержи вновь вышла замуж за героя обороны Севастополя, директора Варшавских театров Сергея Сергеевича Муханова (1833–1897), взяв фамилию мужа. Интересно отметить, что когда 22 мая 1874 г. Мария Муханова (Калержи) скончалась, Лист, узнав об этом, посвятил ей сонату, которую исполнил на концерте в Веймаре в память об этой яркой и великодушной женщине.

Именно Калержи в 1869 г. Вагнер посвятил свою скандально известную брошюру «Еврейство в музыке».

514

Гайяр Карл Иоганн Филипп (Gaillard; 1813–1851), немецкий писатель, музыкальный критик и издатель. Получил образование в гимназии в Берлине в 1823–1829 гг., после чего поступил в качестве ученика в книжный магазин Августа Шалье (Challier); позже стал совладельцем этого магазина, а также основанного вместе с Шалье музыкального издательства. В 1844–1847 гг. издавал «Берлинскую музыкальную газету» (Berliner Musikzeitung), где, в частности, были опубликованы рецензии на «Летучего Голландца» и «Тангейзера» Р. Вагнера. Литературное наследие Гайяра включает трагедии Ottavio Galfagna (1844); Thomas Aniello (1845) и Cola Rienzi (1846). Кроме того, Гайяр написал поэтический сборник Bilder aus Tscherkessien, а также совместно с Филиппом Кауфманом (Kaufmann) издал Dombaulieder. С 1848 г. вел активную общественно-политическую жизнь и являлся членом городского совета. Его перу принадлежит политическое эссе Über Colonisation.

Страдал стенокардией, которая и свела его в могилу.

515

Августа Мария Луиза Екатерина (1811–1890), королева Пруссии; императрица Гер-мании. Дочь Карла Фридриха Веймарского и великой княгини Марии Павловны, дочери императора Павла I. В 1829 г. сочеталась браком с принцем Вильгельмом Прусским, впоследствии императором Вильгельмом I.

516

Ронге Иоганнес (Ronge; 1813–1887), основатель движения т. н. «новых католиков». Начинал карьеру католическим священником (с 1840 г.) в Верхней Силезии (тогда в составе Пруссии). Но был отстранен от священства за критику Церкви. 1 октября 1844 г. написал открытое письмо к епископу Вильгельму Арнольди, выразив несогласие с проповедью последнего об исцелении посредством священных реликвий. Впоследствии призывал мирян и низшее духовенство покинуть лоно Римско-католической церкви, не признавать папскую власть и основать немецкую национальную Церковь. «Новые католики» отказались от целибата, практики отлучения от церкви, индульгенций и устного исповедания грехов. Вначале к ним присоединились двести общин по всей Германии. Однако в их среде наметился раскол. Ронге возглавил наиболее либеральное крыло «новых католиков», получившее название «Движение немецких католиков» (Deutschkatholische Bewegung, или Deutschekatolizismus). В 1848 г. из-за своей политической деятельности Ронге был вынужден бежать в Лондон. В 1851 г. наряду с Арнольдом Руге (Ruge; 1802–1880; немецкий философ и публицист, сторонник младогегельянцев, основатель Европейского Центрального Комитета, видный член I Интернационала) подписал демократический манифест к немецкому народу. В 1861 г. после амнистии вернулся в Германию, основал ассоциацию реформ во Франкфурте-на-Майне в 1863 г. В 1873 г. переехал в Дармштадт, где активно пропагандировал идеи «новой религии». В 1870-х и 1880-х гг. энергично выступал против распространения антисемитизма.

517

Черски Иоганнес (Czerski; 1813–1893), немецкий священник, один из лидеров «Движения немецких католиков». Был рукоположен в 1842 г. и начал службу в кафедральном соборе в Познани. В 1844 г. заключил тайный брак, за что был отстранен от священства. Основал «Независимую общину католиков», известную как «Христианская апостольская католическая Церковь» (Christlich-Apostolisch-Katholische Gemeinde), или «Христианско-католическая апостольская конгрегация» (Christian-Apostolic Catholic Congregation). Вначале присоединился к движению, возглавляемому И. Ронге, но впоследствии поддержал более консервативную часть «новых католиков». Так же как и Ронге, осуждал целибат, индульгенции, использование латинского языка в богослужении и главенство Папы. Однако вскоре прекратил активную религиозно-политическую деятельность. Свои взгляды изложил в работе Rechtfertigung meines Abfalles von der römischen Hofkirche (1845), название которой можно перевести как «Оправдание моего отступничества от Римско-католической церкви».

518

Франк Герман (Franck; 1802–1855), немецкий писатель и критик. После изучения естественных наук в Бреслау, Гёттингене и Берлине, где слушал лекции Г. В. Ф. Гегеля, в 1826–1827 гг. стал сотрудничать с «Берлинской всеобщей музыкальной газетой» (Berliner Allgemeine musikalische Zeitung). В 1830 г. опубликовал работу, посвященную «Страстям по Матфею» И. С. Баха (Aufsatz über die Matthäuspassion von Bach), сделавшую его знаменитым. С 1831 г. жил в Париже. Был тесно связан с такими деятелями культуры, как Г. Гейне, Л. Бёрне, Ф. Хиллер, Дж. Мейербер, Ф. Мендельсон-Бартольди, Ф. Шопен, Ф. Лист, А. Руге, А. фон Гумбольдт, т. е. находился в самом центре духовной жизни Европы XIX в. В 1839 г. переехал в Лейпциг, где стал во главе «Лейпцигской всеобщей газеты» (Leipziger Allgemeinen Zeitung); кроме того, являлся редактором работ А. Руге. 26 мая 1840 г. у Франка родился сын Гуго, для которого он написал книгу «Дневник для Гуго» (Tagebuch für Hugo), считающуюся одной из наиболее значимых детских книг в истории литературы. В 1846–1847 гг. Франк состоял в переписке с Р. Шуманом. Являлся другом Р. Вагнера.

519

Бендеман Эдуард Юлиус Фридрих (Bendemann; 1811–1869), немецкий художник, принадлежащий к т. н. дюссельдорфской школе. Получил образование в Берлинской академии художеств. В 1829 г. совершил путешествие по Италии. В 1831 г. вернулся в Берлин. В 1832 г. на Большой художественной выставке в Берлине были впервые представлены работы Бендемана. В 1837 г. художник принял участие в Парижском салоне, где его картина «Иеремия на развалинах Иерусалима» получила награды и была приобретена королем Пруссии Фридрихом Вильгельмом III. В 1838 г. Бендеман получил место доцента Высшей школы изящных искусств в Дрездене; здесь он принимал участие в росписи королевского дворца. В 1859 г. стал директором Академии художеств в Дюссельдорфе. В 1867 г. вышел в отставку и вновь вернулся в Берлин. Бендеман является также известным представителем портретной живописи. В частности, его кисти принадлежит портрет Генриха Брокгауза.

520

Гюбнер (Хюбнер) Рудольф Юлиус Бенно (Hübner; 1806–1882), немецкий художник, принадлежащий к т. н. дюссельдорфской школе. В 1821 г. поступил в Берлинскую академию художеств. В 1826 г. переехал в Дюссельдорф. В 1839 г. получил место профессора Дрезденской академии художеств и переехал в Дрезден. В 1871 г. стал директором Дрезденской королевской картинной галереи и Галереи новых мастеров.

521

Рейнеке (Райнеке) Карл (Генрих Карстен) (Reinecke; 1824–1910), немецкий композитор, дирижер, пианист и педагог. С 1836 г. концертировал в качестве пианиста. В 1846–1848 гг. служил придворным пианистом в Копенгагене. В 1851 г. вернулся в Германию и преподавал в Кёльне, а также концертировал совместно с Ф. Хиллером. В 1860–1895 гг. жил в Лейпциге и возглавлял оркестр Гевандхауза, одновременно преподавая игру на фортепьяно и композицию в Лейпцигской консерватории (до 1902 г.). В 1883 и в 1889 гг. гастролировал в России в качестве пианиста и дирижера (руководил исполнением собственных произведений). В 1897 г. получил должность директора Лейпцигской консерватории. Как педагог и композитор, неукоснительно придерживался классических традиций, являясь представителем т. н. лейпцигской школы. Композиторское наследие Рейнеке включает 5 опер, 3 симфонии, 4 концерта для фортепьяно с оркестром, камерные ансамбли, музыку к спектаклю «Вильгельм Телль» Ф. Шиллера и др.

522

«Рай и Пери». Поэма из «Лаллы Рук» Т. Мура. Для солистов, хора и оркестра. (Das Paradies und Peri. Dichtung aus «Lalla Rookh» Th. Moore. Für Solostimmen, Chor und Orchester). Op. 50, 1841–1843. Состоит из трех частей: I часть (№ 1–9) «Индия», II часть (№ 10–17) «Египет», III часть (№ 18–26) «Сирия».

523

Хеббель (Геббель) Фридрих Кристиан (Hebbel; 1813–1863), немецкий драматург. Получил образование в Гейдельбергском университете. В ранние годы творчества находился под сильным влиянием И. Й. Гёрреса, сменившимся увлечением идеями «Молодой Германии», а затем Г. В. Ф. Гегеля. В 1841 г. написал свою первую трагедию «Юдифь»; в 1843-м – вторую, «Женевьеву». В 1843 г. Хеббель познакомился в Париже с некоторыми деятелями радикальной немецкой эмиграции, такими как А. Руге и Г. Гейне, под влиянием которых написал социальную трагедию «Мария Магдалина» (1844). Из Парижа Хеббель переехал в Италию, а затем в Вену. Сотрудничал с «Аугсбургской всеобщей газетой» (Augsburger Allgemeine Zeitung), на страницах которой выступал против левой демократии, за конституционную монархию и объединение Германии. Среди произведений Хеббеля следует еще отметить трагедии «Ирод и Марианна» (1850); «Гиг и его кольцо» (1856); «Агнеса Бернауэр» (1855), поэму «Мать и ребенок» (1859). В 1862 г. им написана трилогия «Нибелунги», где ярко демонстрируется столкновение между миром языческим и христианским.

Шнорр фон Карольсфельд Юлиус (von Carolsfeld; 1794–1872), немецкий художник. Учился в лейпцигской школе Святого Фомы. Затем в 1811 г. поступил в Венскую академию художеств. Первыми работами, принесшими художнику признание, были: «Святой Рох, раздающий милостыню» и «Посещение семейства Иисуса Христа семейством Иоанна Крестителя». В 1817 г. Шнорр отправился во Флоренцию и через год поселился в Риме. Здесь в 1820–1826 гг. создал 23 сцены из «Неистового Роланда» Ариосто, а также картины «Брак в Кане Галилейской», «Иаков и Рахиль», «Христос, благословляющий детей», «Святое Семейство», «Три христианских и три языческих витязя» и «Руфь на ниве Вооза». В 1827 г. Шнорр был приглашен на должность профессора исторической живописи в Мюнхенскую академию художеств. По поручению короля Людвига I Баварского начал работу для Мюнхенской королевской резиденции над фресками на сюжеты из «Песни о Нибелунгах» (работа с участием и других художников продолжалась до 1867 г.). В 1848 г. Шнорр принял приглашение на должность профессора Дрезденской академии художеств и директора картинной галереи. В 1852–1860 гг. он осуществил издание «Библия в картинах», содержащее 240 рисунков, гравированных на дереве. Кроме того, в Дрездене Шнорром были написаны картины: «Лютер на Вормсском соборе», «Явление Христа апостолу Павлу на дороге из Рима» и др. В 1871 г. вышел в отставку.

Отец оперного певца Людвига Шнорра фон Карольсфельда (см. ниже).

525

Хэнель (Генель) Эрнст Юлиус (Hähnel; 1811–1891), немецкий скульптор. Изучал архитектуру в Дрезденской академии художеств. В 1826–1831 гг. учился в Мюнхенской академии художеств сначала на архитектора, затем – на скульптора. В 1831 г. Хэнель приехал в Рим, затем вместе с Готфридом Земпером переехал во Флоренцию. В 1835–1838 гг. жил в Мюнхене, затем по приглашению Земпера переехал в Дрезден. Здесь он получил заказ на ряд скульптур для новой Дрезденской придворной оперы. В 1845 г. Хэнель создал для Бонна статую Л. ван Бетховена. В 1846 г., выполняя заказ к 500-летнему юбилею Карлова университета в Праге, изваял статую императора Карла IV, ныне являющуюся одним из самых ценных памятников неоготического искусства в Праге. В 1848 г. Хэнель получил должность профессора Дрезденской академии художеств. В 1867 г. он создал статую саксонского короля Фридриха Августа II. В 1859 г. Хэнель был избран почетным доктором Лейпцигского университета, а в 1863 г. – почетным гражданином Дрездена. Среди других работ мастера следует отметить конную статую Карла Филиппа, князя Шварценберга (1867, Вена), памятную доску в честь Л. Тика (1874, Дрезден), памятник Г. В. Лейбницу (1883, Лейпциг) и др.

Гуцков Карл (Gutzkow; 1811–1878), немецкий писатель, драматург, общественный деятель, глава литературного объединения «Молодая Германия». Получил образование в Берлинском университете, а также в Гейдельбергском и Мюнхенском университетах. В 1838–1842 гг. являлся редактором журнала Telegraph für Deutschland. В 1842 г. совершил поездку в Париж, где познакомился с Жорж Санд. По своим политическим и эстетическим взглядам был близок к Г. Гейне, Г. Лаубе и Ф. Х. Хеббелю. В марте 1848 г., во время начала революции, Гуцков находился в Берлине, где опубликовал свою брошюру с обращением к народу. С 1850 по 1851 г. в приложении к Лейпцигской Deutsche Allgemeine Zeitung выходил его роман-эпопея «Рыцари духа» (Die Ritter vom Geiste; переведен на русский язык в 1871 г.). Кроме того, его перу принадлежат романы Maha Guru (1833); Wally, die Zweifl erin (1835); Seraphine (1837); Blasedow und seine Söhne (1838); Der Zauberer von Rom (1858–1861); Die neuen Serapionsbrüder (1877) и др. Из многочисленных драматических произведений Гуцкова следует отметить пользующуюся наибольшей известностью трагедию Uriel Acosta («Уриэль Акоста»; 1846; переведена на русский язык в 1872 и в 1955 гг.).

«Плеть и меч» (1844).

«Прообраз Тартюфа» (1847).

«Уриэль Акоста» (1846).

От *нем.* Verein – «союз, общество».

531

Ауэрбах Бертольд (Auerbach; 1812–1882), немецкий писатель еврейского происхождения. В 1832–1835 гг. изучал юриспруденцию, философию и историю сначала в Тюбингенском, затем в Мюнхенском и Гейдельбергском университетах. Его первое сочинение Das Judentum und die neueste Litteratur (1836) было опубликовано в Штутгарте. Вскоре он написал целый ряд романов из жизни евреев под общим заглавием Das Ghetto; в сборник вошли, в частности, Spinoza (1837), Dichter und Kaufmann (1839) и др. Кроме романа о Спинозе, Ауэрбах перевел его сочинения для издания полного собрания, к которому написал статью о его жизни (Spinozas sämmtliche Werke; 1841). В 1842 г. было написано сочинение Der gebildete Burger, Buch für den denkenden Mittelstand, а в 1843 г. – Schwarzwälder Dorfgeschichten («Шварцвальдские деревенские рассказы»; переведены на русский язык в 1872 г.), принесшие Ауэрбаху европейскую известность. Новый сборник рассказов под названием Deutsche Abende был написан Ауэрбахом в 1850 г. Несомненно, рассказы Ауэрбаха имели влияние на И. С. Тургенева и Л. Н. Толстого. Из других многочисленных сочинений писателя следует также отметить драму из народной жизни Der Wahrspruch (1856), а также Neues Leben (1851); Barfüssele (1856); Joseph im Schnee (1860); Auf der Höhe (1871); Das Landhaus am Rhein (1869; «Дача на Рейне», переведена на русский язык в 1870 г.); Waldfried, eine vaterländische Familiengeschichte (1874; «Вальфрид», в этом же году переведен на русский язык) и др. Кроме того, Ауэрбах долгое время занимался изданием крестьянских календарей: Der Gevattersmann (1845–1848); Volkskalender (1858–1869) и др.

532

Келлер Готфрид (Keller; 1819–1890), швейцарский писатель; писал на немецком языке. В 1840–1842 гг. учился в Мюнхенской академии художеств; затем – в Гейдельбергском и Берлинском университетах. Являлся статс-секретарем кантона Цюрих. В 1855 г. был написан его самый известный роман Der grüne Heinrich (вторая редакция 1879–1880 гг.; «Зелёный Генрих», переведен на русский язык в 1958 г.). Из других сочинений следует отметить новеллу Romeo und Julia auf dem Dorfe (1856; «Сельские Ромео и Джульетта», переведена на русский язык в 1954 г.); сборники новелл Die Leute von Seldwyla (1856–1874); Sieben Legenden (1872), Züricher Novellen (1878), а также роман Martin Salander (1886). Кроме упоминавшихся изданий, на русском языке выходили «Избранные новеллы» (М.; Л.: Academia, 1934); «Новеллы» (Л.: Художественная литература, 1970); «Зелёный Генрих» (М.: Художественная литература, 1972); «Избранное» (Л.: Художественная литература, 1988).

533

Клопшток Фридрих Готлиб (Klopstock; 1724–1803), немецкий поэт. Детство провел в деревне. Его поэтическое дарование проявилось очень рано; Клопшток мечтал о славе великого немецкого эпика. Получил образование в Йенском и Лейпцигском университетах, где изучал теологию и филологию. Однако уже тогда начал разрабатывать задуманную им эпическую поэму «Мессиада» (Der Messias). Первые три песни «Мессиады» были написаны в Йене (сначала прозой) и в 1748 г. напечатаны в Лейпциге в журнале Bremische Beiträge («Известия Бремена»). В том же году Клопшток начал преподавать в качестве домашнего учителя в Лангензальце (Langensalza). В 1750 г. совершил длительную поездку в Цюрих, где пробыл около полугода. В 1751 г. по приглашению датского короля Христиана V переехал в Копенгаген. Все это время он продолжал работать над «Мессиадой». Одновременно печатал многочисленные оды любовного, патриотического и религиозного содержания, а также небольшие поэмы и «бардиэты» – лирико-драматические пьесы, воспевающие Древнюю Германию. Именно Клопшток – фактически первый национальный поэт Германии – вместо античных божеств ввел в свои поэтические произведения божества германо-скандинавского пантеона. В 1771 г. Клопшток переехал в Гамбург, где в 1773 г. окончил «Мессиаду» (состоит из 20 песен). В конце 1774 г. переехал в Карлсруэ; в 1775 г. вернулся в Гамбург, где оставался до конца жизни.

«Мессиада» является главным произведением Клопштока. Однако из-за ее длины и трудности языка считалось, «что её больше хвалят, чем читают». Что же касается од, то они быстро завоевали европейскую известность и переводились на многие языки, в том числе и на русский. «Мессиада» впервые была переведена на русский язык прозой в 1785–1787 гг.; поэтический перевод осуществил С. И. Писарев в 1868 г.

Штар Адольф Вильгельм (Stahr; 1805–1876), немецкий писатель, историк и переводчик. В 1825 г. начал изучать в Галле богословие, но вскоре полностью переключился на филологию. В течение 10 лет преподавал в Королевском педагогиуме (Pädagogium; средняя школа с интернатом) в Галле. Занимался изучением, переводом и комментированием сочинений Аристотеля, выпустив в свет Aristotelia (1830–1832) и Aristoteles bei den Römern (1834). В 1836 г. получил должность профессора в гимназии Ольденбурга. Там же в 1845 г. был напечатан двухтомный сборник критических работ Штара, посвященных театральному искусству. В течение 1845 г. Штар совершил длительное путешествие по Италии, описанное им затем в книге Ein Jahr in Italien (1847–1850), а также по Швейцарии и Франции, где встречался с Г. Гейне. В 1849 г. опубликовал трехтомный роман Die Republikaner in Neapel; в 1850 г. – двухтомный труд о революции в Пруссии Die preussische Revolution. В 1852 г. Штар переехал в Берлин. Его воспоминания о путешествиях нашли отражение в ярких книгах, которые можно назвать «туристическими дневниками»: Weimar und Jena (1852); Zwei Monate in Paris (1851); Nach fünf Jahren (1852); Herbstmonate in Oberitalien (1860); Ein Winter in Rom (1869). В Берлине Штар написал многочисленные критические работы по истории литературы и искусства, в частности Torso; Kunst, Künstler und Kunstwerke der Alten (1854–1855); Lessing, sein Leben und seine Werke (1859); Fichte, ein Lebensbild (1862); Goethes Frauengestalten (1865–1868), Kleine Schriften zur Litteratur und Kunst (1871–1875). Вновь обратившись к наследию Аристотеля, напечатал работу Aristoteles und die Wirkung der Tragödie (1859) и собственный перевод «Пиитики», «Поли-тики», «Риторики» и «Этики» Аристотеля (1860–1863). Продолжая изучать Античность, написал Herodian's Geschichte des römischen Kaiserthums seit Marc Aurel (1858), а также Bilder aus dem Altertum (1863–1866; «Античные портреты»); в жизнеописаниях Тиберия (Tiberius), Клеопатры (Kleopatra), Агриппы (Agrippina, die Mutter Neros) пытался изменить традиционные представления об этих личностях и реабилитировать их. В 1875 г. перенес тяжелую пневмонию и умер год спустя в Висбадене.

535

Фугато (*итал. букв.* – «наподобие фуги»), музыкальная полифоническая форма с экспозицией и развитием темы, родственным фуге, но без ярко выраженной репризы (завершения). В отличие от фуги не бывает самостоятельным произведением и обычно используется внутри более крупных форм.

В частности, Фугато используется Р. Вагнером во вступлении к 3-му действию оперы «Нюрнбергские мейстерзингеры».

536

Здесь и далее строфы из «Оды к радости» Ф. Шиллера – финала Девятой симфонии Бетховена – даются в переводе И. Миримского.

537

Букв. «в темпе марша» (*итал.*).

538

Анакер Август Фердинанд (Anacker; 1790–1855), композитор, кантор и музикдиректор во Фрайберге (Freiberg). Рано проявил талант к музыке; особенно серьезно изучал творчество Л. ван Бетховена. Учился композиции в Лейпциге у И. К. Ф. Шнайдера и в марте 1822 г. получил место кантора. В 1827 г. взял на себя управление Певческой академией и регулярно – раз в две недели – давал концерты в Гевандхаузе, исполняя вместе с членами академии хоры и оратории. Одновременно преподавал и развивал музыкальное образование в своем родном Фрайберге, где в 1835 г. получил место музикдиректора. Композиторское наследие Анакера включает в основном хоровые произведения, среди которых наибольшей известностью пользовалась в свое время кантата Der Bergmannsgruß, с успехом исполняемая во многих городах Германии, а также кантата Lebensunbestand und Lebensblume.

539

Певческая академия Драйссига (Dreißigsche Singakademie), немецкий хоровой коллектив, основанный органистом и хормейстером Иоганном Антоном Драйссигом (Dreyssig; 1774–1815). Драйссиг родился в Чехии, работал в Дрездене придворным органистом. В 1807 г. основал Певческую академию, получившую его имя. Состав академии доходил до 100 певцов и играл важную роль в музыкальной жизни Дрездена вплоть до середины 1930-х гг., когда академия Драйсига прекратила свое существование.

540

Гаде Нильс Вильгельм (Gade; 1817–1890), датский композитор, дирижер, органист и скрипач. Начинал музыкальную карьеру в качестве скрипача в Датском Королевском оркестре. В 1841 г. написал увертюру «Отзвуки Оссиана» (Efterklange af Ossian). Написанная в 1842 г. Первая симфония была исполнена в марте 1843 г. в Гевандхаузе под управлением Ф. Мендельсона-Бартольди, пригласившего Гаде на должность второго дирижера. В Лейпциге Гаде провел с 1844 по 1848 г., одновременно преподавая в Лейпцигской консерватории. Вернувшись в Копенгаген, Гаде стал руководителем Копенгагенского музыкального общества, при котором организовал хор и оркестр. В 1867 г. совместно с Й. П. Э. Хартманом и Х. С. Паулли основал Копенгагенскую консерваторию, в должности директора которой оставался до конца жизни. Композиторское наследие Гаде, являющегося крупнейшим датским композитором XIX в., опера «Мариотта» (1850), 8 симфоний, увертюры, концерт для скрипки с оркестром (1880), камерная и балетная музыка, произведения для фортепьяно и органа, а также ряд кантат, романсы и вокальные циклы.

541

Кёхли Герман Август Теодор (Köchly; 1815–1876), немецкий филолог. Получил образование в Лейпцигском университете. В 1837 г. получил место учителя в Заафельде (Saalfeld); с 1840 г. преподавал в гимназии Святого Креста в Дрездене. В 1849 г. по политическим причинам эмигрировал в Швейцарию и стал профессором классической литературы в Цюрихском университете (1851–1857 гг.); в 1856–1857 гг. являлся ректором университета. В 1864 г. переехал в Гейдельберг, где также преподавал в университете. Под редакцией Кёхли вышли несколько научных изданий классических авторов (в том числе Гесиода, Нонна и др.). Среди наиболее значительных трудов Кёхли: Geschichte des griechischen Kriegswesens (1852); двухтомник Griechische Kriegsschriftsteller, griechisch und deutsch, mit kritischen und erklärenden Anmerkungen (1853–1855); Einleitung in Cäsars Kommentarien über den Gallischen Krieg (1857).

Напомним, что Вагнер издавал свои произведения у Мезера за свой счет, а не за счет издательства.

543

Белое бордоское десертное вино высшего сорта. Название произошло от местечка Сотерн (Sauternes), расположенного в 40 км на юго-восток от города Бордо (Bordeaux).

Гауптман (Хауптман) Мориц (Hauptmann; 1792–1868), немецкий композитор, музыковед, скрипач и педагог. Ученик Ф. Морлакки, под руководством которого занимался композицией с 1808 г. В 1811 г. начал обучение у Л. Шпора. Через год получил место скрипача в Дрезденской придворной капелле. В 1815 г. получил место домашнего учителя музыки у князя Николая Григорьевича Репнина-Волконского (1778–1845); жил сначала в Санкт-Петербурге, затем в Москве и Полтаве (до 1820 г.). В 1820 г. вернулся в Дрезден. В 1822 г. переехал в Кассель. В 1826 г. написал свою единственную оперу «Матильда». В 1842 г. Гауптман занял должность кантора при лейпцигской церкви Святого Фомы. В 1843 г. получил место профессора теории музыки в Лейпцигской консерватории. Среди учеников Гауптмана Ганс фон Бюлов, Эдвард Григ и др. Кроме преподавательской деятельности, в 1842–1846 гг. Гауптман являлся редактором лейпцигской Allgemeine Musikalische Zeitung («Всеобщей музыкальной газеты»). В 1850 г. совместно с Р. Шуманом стал одним из основателей Баховского общества (Bachgesellschaft); являлся редактором первых трех томов полного собрания сочинений И. С. Баха. В 1853 г. опубликовал основное теоретическое сочинение Die Natur der Harmonik und Metrik («Природа гармонии и метрики»). Композиторское наследие Гауптмана включает многочисленные мотеты, псалмы, камерно-инструментальные ансамбли, сочинения для фортепьяно, духовные и светские песни.

545

Liebethaler Grund (Либетальская долина), узкая долина реки Везениц (Wesenitz) в непосредственной близости от Либеталя (Liebethal) недалеко от Пирны (Pirna). Долина является популярным туристическим местом; из-за своей красоты пешеходная тропа вдоль Liebethaler Grund имеет название «Путь поэтов, музыкантов и художников» (Dichter-Musiker-Maler-Weg). Долина считается «Воротами Саксонской Швейцарии». В ней находится крупнейший в мире памятник Р. Вагнеру, созданный в 1911–1912 гг. немецким художником и скульптором Альбертом Эдуардом Рихардом Гуром (Guhr; 1873–1956).

546

Фон Бюлов Ганс Гвидо (von Bülow; 1830–1894), барон, немецкий дирижер, пианист и композитор. С 1851 г. ученик Франца Листа, называвшего его «одним из величайших музыкальных феноменов, которые ему приходилось встречать». Был придворным капельмейстером в Мюнхене, но вынужденно покинул свой мюнхенский пост. Одной из причин стал разрыв с женой, дочерью Листа Козимой, ушедшей к Р. Вагнеру. Но несмотря на это, Бюлов всегда оставался преданным поклонником творчества Вагнера. Правда, никогда не приезжал на фестиваль в Байройт.

Подробнее о нем см. Послесловие настоящего издания.